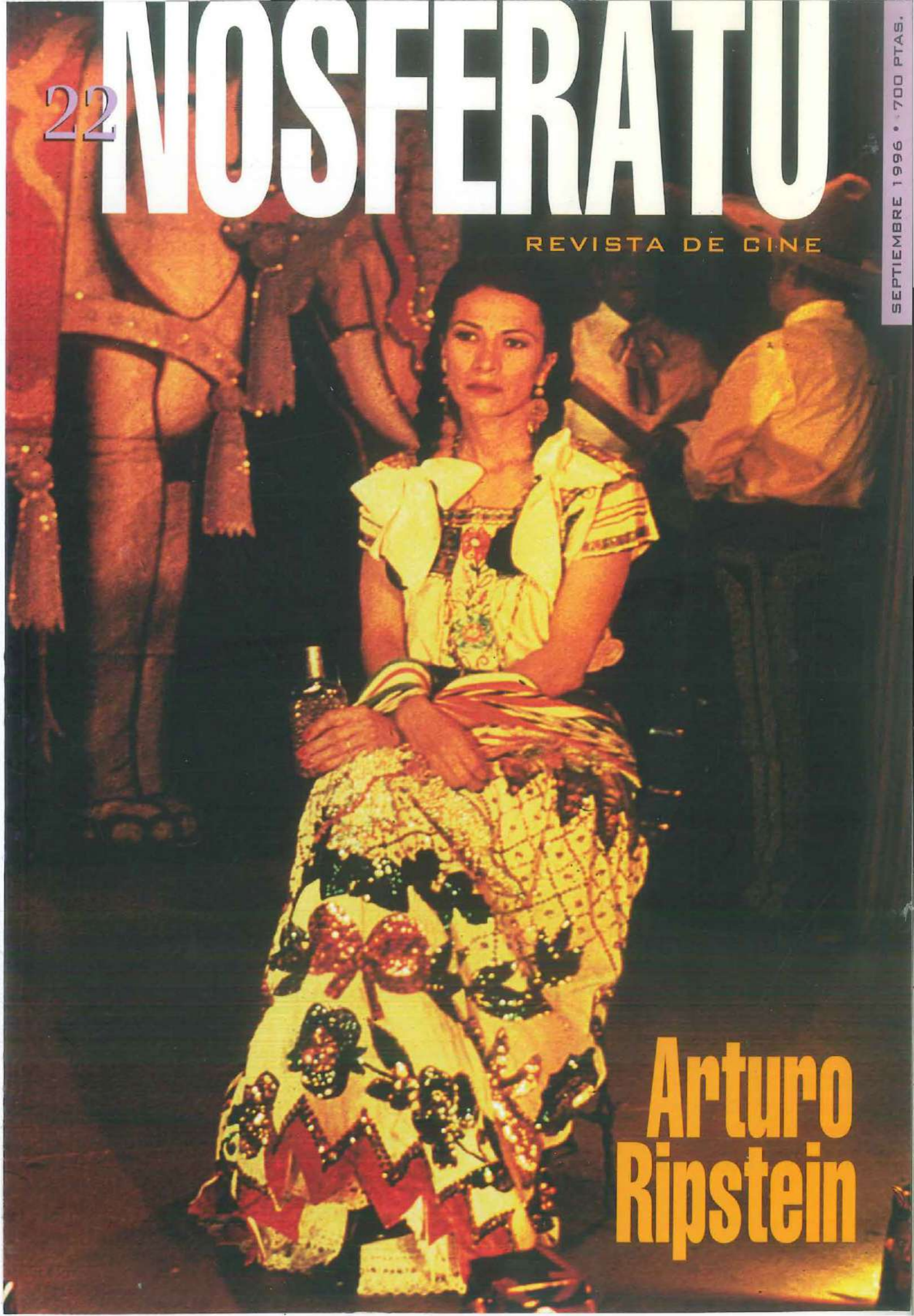
22

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

SEPTIEMBRE 1996 • 700 PTAS.



Arturo Ripstein

NOSFERATU

REVISTA DE CINE

ÍNDICE

Arturo Ripstein: la construcción sin fin. 4
Susana López Aranda

Ripstein y el melodrama: a través del espejo. 10
Paulo Antonio Paranaguá

Buñuel-Ripstein: ¿vasos comunicantes? 14
Tomás Pérez Turrent

Noche de filmación. 20
Paz Alicia Garciadiego

Don Arturo en su palacio negro. 28
Manuel Pérez Estremera

Afuera es feo: la belleza del tiempo fotografiado. 30
Jesús Angulo

De la Inquisición a "La Manuela". 40
José Enrique Monterde

Años de desconcierto, años de penitencia. 50
Mirito Torreiro

Penúltimo tramo. 58
Ángel Fernández-Santos

Profundo carmesí: Diario de rodaje. 66
Iván Ávila Dueñas

Entrevista. 80
Leonardo García Tsao

Filmografía. 110
Jesús Angulo

Arturo Ripstein: una escasa bibliografía. 120
Leonardo García Tsao

Dirección:

DONOSTIA KULTURA

Equipo de redacción:
Unidad de Cine (Donostia Kultura), Jesús Angulo y Sara Torres

Fuentes iconográficas:
Arturo Ripstein, Alta Films (Madrid), Barton Films (Bilbao), British Film Institute (Londres), Donostia Kultura, Federico García, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, Juan Sánchez, Wanda Films (Madrid)

Diseño, maquetación, portada, imágenes y arte final:
Art&Maña

Fotolitaje:
VideoCys

Imprime:
Gráficas ORVY (Lasarte)

Dep. Leg:
SS-733-89

I.S.S.N.:
1131-9372

Nosferatu es una publicación de
Donostia Kultura
República Argentina, 2
20004 DONOSTIA - SAN SEBASTIÁN
Tfno.: (34-43)481157 / Fax: (34-43)430621

DISTRIBUYE
PAIDÓS

Mariano Cubí, 92 - 08021 BARCELONA
Tfno.: (93)2000122

Arturo Ripstein

Arturo Ripstein: *la construcción sin fin*

Susana López Aranda

El cine como destino

Dice Arturo Ripstein que desde niño supo que su destino sería de cineasta (1).

Emitida como si de un maleficio se tratara, la frase, que en boca de otro podría parecer una falsa elaboración posterior, en su caso no es sino la constatación de lo inevitable.

Nacido dentro del ambiente fílmico, hijo de productor al fin, Arturo Ripstein hizo del cine su único oficio y su forma de expresión privilegiada. Nunca pudo, según él, ni quiso por fortuna, dedicarse a otra cosa.

Si primero dudaba solamente a qué campo del cine quería pertenecer, la adolescencia lo definió como realizador. Como no existía entonces una escuela formal de cine en México, su aprendizaje consistió fundamentalmente en estar presente en los *sets* y ver filmar, entre otros, a Luis Buñuel.

A los 21 años, Arturo Ripstein dirigió su primer largometraje, **Tiempo de morir** (1965); más de treinta años después, Ripstein sigue filmando y, a pesar de algunos altibajos, nunca lo ha hecho sólo para salir del paso, ni por sumar un título más en su carrera.

Podría haber sido un director con muchas más películas -no hay que olvidar que hasta hace pocos años México tenía una industria cinematográfica que producía casi un centenar de cintas anuales-, pudo haber trabajado por encargo, en cosas más impersonales o meramente alimenticias...

Pero no, por elección y por destino, el quehacer cinematográfico es para Ripstein un acto personal,

comprometido y absolutamente necesario, en el que se juega el todo por el todo. Cada proyecto, dificultosa y azarosamente levantado, lleva invertido no sólo su trabajo e integridad, sino su pasión y sus capacidades creativas.

Por eso, en parte, su obra es un raro ejemplo de coherencia y continuidad. En parte, digo, porque la otra pieza del misterio es que Ripstein, por derecho propio, construido plano a plano en sus veinte largometrajes y sus cortos, es, en todo el rigor y la extensión del concepto, un autor.

Y hoy día, cuando el abuso del término ha llegado a la desmesura de convertir a casi cualquiera que despunte -de Soderbergh o Tarantino hasta casos infamantes como el de Robert Rodríguez- en "autor" instantáneo, no está de más una puntualización sobre el asunto para precisar las diferencias.

Desde el *shot* con el que inicia **Tiempo de morir** (las puertas de la celda "encierran" a Juan Sáyago, el protagonista, "fuera" de la cárcel), hasta el plano final de su más reciente cinta, **Profundo carmesí** (la pareja de amantes criminales unidos en la muerte, "encerrados" en su propio reflejo "dentro" de un charco tinto como la sangre), el *corpus* total de la obra de Ripstein posee claros signos distintivos y ostenta una admirable cohesión tanto en la forma como en los temas.

Aunado al seguro dominio técnico de sus herramientas fílmicas, hay sin duda un estilo propio, personal e intransferible -su manera de ver y, por ende, de filmar-; esto, importante de por sí, no alcanza sin embargo, según la teoría más ortodoxa, para hacer de un cineasta un autor.

El punto nodal sería si todo ello tiene peso significativo, valga decir, si contiene y expresa una visión del mundo.

En el proceso creativo que va desde la alternativa de por qué precisamente este cuento y no otro, hasta cómo el autor elige hacerlo suyo y contarlo, la obra será el resultado final e inapelable: allí estarán los signos, las obsesiones, las constantes y los rasgos últimos de identidad.

Las películas de Arturo Ripstein narran historias distintas y tienen diferentes apariencias, pero los puntos de unión entre todas ellas -sin importar ahora si son o no todas buenas películas- han ido poco a poco configurando la traza de una construcción mayor. Así, de objetos aislados, las obras se transforman en partes de un cuerpo complejo y en continua evolución.

En sus más de treinta años de quehacer cinematográfico, Ripstein ha conseguido un dominio virtuoso del oficio, al tiempo que ha depurado y pulido su estilo; sus películas, salvo contadas excepciones, hablan de lo que realmente le importa. Una y otra vez, aunque lo que refiere cada cinta sea diverso, reaparecen las mismas imágenes, las mismas visiones.

El soñador, al decir de Ingmar Bergman acerca de su destino de autor fílmico, es uno y el mismo, y el continuo fluir de sus sueños lo refleja y lo contiene, inevitablemente.

Renoir, por su parte, señaló que *"el director se pasa la vida haciendo variaciones de su mismo film"*, y sin lugar a dudas sabía lo que decía...

Hacer visual lo que es verbal (2)

Para Arturo Ripstein tal es la naturaleza del cine: transformar en imágenes, en movimiento, lo que inicialmente fue concebido como verbo-palabra.

La idea, que bien puede resumir las búsquedas estéticas y narrativas del autor, denota, además, la ruta que sigue su proceso de creación.

Si el lenguaje estructura el pensamiento y por tanto conforma el concepto del mundo, el lenguaje fílmico de Ripstein será la expresión esencial de su forma de ver y de lo que ve en y es para él el mundo.

Los temas principales y recurrentes, las constantes y obsesiones, surgen no sólo a partir del relato sino de la manera de visualizarlo, vale decir, de su puesta en escena.

Así, en el cine de Ripstein, la historia y la forma precisa de contarla, el qué y el cómo, se implican y determinan mutuamente y son por tanto indivisibles.

Suele ocurrir que las primeras obras de cineastas que luego adquieren renombre, sean bajo esa luz consideradas por fuerza como un esbozo que prefigura toda la obra posterior. No siempre es así. Sin embargo, en el caso particular de la *opera prima* de Ripstein, el aserto se cumple con singular puntualidad.

A partir de un guión de Gabriel García Márquez -que en ese entonces escribía cine no sólo por amor al arte, sino para sobrevivir-, **Tiempo de morir** plantea la historia de un hombre, Juan Sáyago, que sale de la cárcel tras 18 años de encierro sólo para enfrentar un destino inescapable: en su pueblo lo esperan los Trueba, hijos del hombre que mató, para cobrar venganza. Los intentos de Sáyago por reconstruir su vida en paz son vanos. Luego de soportar pacientemente las provocaciones del mayor de los Trueba, Sáyago se enfrenta a él en duelo y lo mata; el más joven, que sin saber quién es ha hecho de Sáyago su maestro-padre, entonces se ve obligado a matarlo por la espalda.

Ambientada como *western* a la

usanza de la época (el padre de Ripstein, productor del film, pensó que así disfrazado podría venderlo en caso de que quedara muy mal), **Tiempo de morir**, que es indudablemente uno de los debuts más sorprendentes, efectivamente presenta ya los principales temas y constantes alrededor de los cuales girará la obra posterior del cineasta.

El destino como fuerza suprema, fatal, que es imposible eludir o cambiar; el encierro, aun dentro de ámbitos abiertos (la cárcel es la garantía de vida para Sáyago; la libertad, quedar preso en su destino); las transferencias y entrecruzamientos que van tejiendo paralelamente una trama que cierra y ata los cabos entre personajes y circunstancias: aquí, por citar sólo algunos ejemplos, el protagonista asume el papel del padre que él mató para el joven Trueba; la cruz frente a la que vemos por primera vez el rostro de Sáyago es donde morirá; Trueba padre supuestamente fue muerto por la espalda y por la espalda será asesinado Sáyago; el joven Trueba es encerrado por su novia para evitar que acuda a la cita final con Sáyago, que a su vez será encerrado en la cárcel por el comisario con el mismo fin...

Es necesario detenerse en esta primera cinta por cuanto realmente muestra de lo que seguirá en el *corpus* de la obra del autor, y si **Tiempo de morir** sorprende por la claridad con que, a pesar de la juventud del cineasta, expone contenidos complejos, más asombra aún por su factura formal.

A los 21 años, Ripstein, lejos de buscar la seguridad en una resolución convencional, toma los riesgos de manejar la narración predominantemente con planos-secuencia muy largos y una cámara muy móvil que, sin embargo, no trata de llamar la atención sobre sí misma, sino que establece con rigor los puntos de vista (la difícil escena en que Sáyago, a pie, es atacado por Trueba a caballo) y sigue a los personajes mientras va armando alrededor de ellos una red que define su espacio y capta su sensación de confinamiento incluso en lugares abiertos.

Luego de dos experiencias frustrantes y poco afortunadas, el episodio **HO** de **Juego peligroso** (1966) y **Los recuerdos del porvenir** (1968), film situado durante la época de la Revolución que tuvo problemas de censura y de producción, Ripstein se retira del cine industrial por un tiempo; de 1969 a 1971 realiza al margen una serie de cintas independientes en las que, como violenta reacción contra lo establecido, decide jugar a fondo y experimentar con el lenguaje.

De lo más notable de este período es **La hora de los niños** (1969): una situación mínima -un matrimonio contrata a un taciturno payaso para cuidar a su hijo- que se desarrolla en efecto en poco más de una hora, consigue, mediante largos planos fijos y el manejo desafiante de tiempos muertos, crear una atmósfera tan inquietante como ominosa.

El castillo de la pureza (1972) marcó el retorno de Arturo Ripstein a la industria cinematográfica. El caso real de un hombre que mantuvo totalmente aislada a su familia en plena ciudad de México por muchos años, idealmente reunía los elementos que permitirían al cineasta lograr una de sus obras mayores.

Desde los planos iniciales, la idea del encierro -el de la casa donde siempre llueve, con sus celdas de castigo para encerrar doblemente las faltas de los hijos; el del asfixiante núcleo familiar- se define como tema central. Gabriel Lima, el padre, ha convertido su deseo de construir un mundo ideal, no contaminado por el exterior, para su mujer e hijos, en una cárcel intolerable. Él, que les ha enseñado que *"afuera es horrible"*, lejos de la casa (fabrica y vende veneno para ratas que son su obsesión, nada menos) hace todo lo que no permite hacer a los suyos, pero tampoco es libre, pues a donde quiera que vaya carga su propio encierro.

La cámara, que nunca, ni siquiera en las calles, muestra una perspectiva abierta, se encarga de hacerlo visible; el espacio cerrado de la casa determina la puesta en escena, con movimientos envolventes y encuadres cercanos; el director plasma el agobio del confinamiento. El cuidadoso diseño de las evoluciones físicas de los personajes expone, asimismo, las tensiones, la dinámica de las relaciones familiares: Lima aislado frente a los hijos y la mujer, que funcionan como unidad. Al final, el círculo se cierra: cuando el padre es detenido, la familia vuelve a la casa, la mujer mira vacíamente hacia la cámara (hacia nosotros), el encierro continúa...

En sus dos filmes siguientes, ambos de ambiciosa producción y curiosamente ambos de época, Ripstein aborda nuevamente asuntos que le son caros. **El Santo Oficio** (1973), inspirada en hechos históricos, cuenta la persecución, tormento y muerte de los Carvajal, una familia judía en la Nueva España del siglo XVI; la película, de una gran belleza formal, mantiene, a pesar de asumir la posición de los perseguidos, una distancia objetiva de crónica histórica que, como en la impresionante secuencia final del multitudinario auto de fe, produce un efecto más atemorizante y severo que emotivo. La segunda, **Foxtrot** (1975), una coproducción (México-Inglaterra-Suiza) con un reparto multinacional de estrellas (Peter O'Toole, Charlotte Rampling, Max von Sydow) que tuvo, por cierto, un rodaje sumamente complicado y difícil, es una interesante parábola sobre la violen-

cia. Planteada con elegancia aunque quizás no la suficiente intensidad, la trama -en los días previos a la Segunda Guerra Mundial una pareja de nobles rumanos se recluye en una remota isla- vuelve sobre un grupo humano colocado en una situación límite de aislamiento.

Al año siguiente, Ripstein, que ya había incursionado en el corto documental, realiza **Lecumberri (El palacio negro)**, el único largometraje del género en su carrera. Se trata de una obra en todo sentido magistral -y para no variar, de complicadísimo rodaje por obvias razones- que documenta el funcionamiento interior de la vieja penitenciaría así llamada, antes de su cierre definitivo. Mediante una estructura impecable que sigue desde el ingreso hasta la salida de los reos, el cineasta, con una mirada en la que se mezclan la fascinación y el horror, penetra en la vida cotidiana y registra el pulso de la prisión. Esta visión, fincada en una cámara de insólita movilidad y un montaje de enorme precisión, encuentra en el microcosmos carcelario una aterradora y fatal reproducción de los mismos mecanismos de dominación y corrupción del mundo exterior.

Para su siguiente película, **El lugar sin límites** (1977), Ripstein, como en las cuatro anteriores, trabajó el guión en colaboración con el excelente escritor José Emilio Pacheco (la primera versión fue de Manuel Puig). Adaptación de la novela homónima de José Donoso, la cinta, ubicada en un pueblo casi desierto, trata sobre un tortuoso triángulo pasional que se establece entre un macho prototípico, la joven regenteadora del burdel y su padre, el notorio homosexual del lugar. En la secuencia climática, el homosexual, "La Manuela", interpretando "La leyenda del beso", seduce al macho, quien reacciona con violencia y persigue y ultima a "La Manuela"

El lugar sin límites

a golpes... A pesar de algunos detalles -la calidad del proceso fotográfico, por ejemplo- que delatan lo magro de la producción, ésta es una de las obras más sobresalientes del cineasta. Nuevamente en el encierro de la casa prostíbulo, reino de la ambigüedad sexual, se desvela el drama de una utopía condenada al fracaso: la joven, que ha debido asumir el papel que correspondería a un hombre (el padre), intenta a toda costa conservar su universo -la casa y su aberrante vida familiar- intacto, contra los designios del cacique del pueblo, que planea desalojarlo para vender sus propiedades.

Una óptica dura, seca y planos predominantemente fijos traducen la desolación de ese pueblo inmóvil, de esa gente anclada, y preparan para la intensa escena de la seducción y su cruento desenlace.

El mismo año, Ripstein realizó **La viuda negra**, adaptación muy libre, por suerte, de una pieza teatral menor, sobre los prohibidos amoríos entre un cura pueblerino y su ama de llaves. La película, que enfrentó serios problemas desde el principio -el guión era infilmable, por lo que mucho se improvisó en el rodaje- y, aparte, permaneció seis años sin exhibirse por decisión de la censura, se sostiene gracias sobre todo a su factura: la distancia un tanto irónica con que están vistas las cosas, aunada a una rica gama de detalles y alusiones visuales (buñuelianas referencias a la animalidad del deseo), la hacen sin duda mucho más interesante y disfrutable que la fuente original.

En 1978, como rúbrica de un período brillante, Ripstein dirige dos cintas, ambas, curiosamente, incursiones dentro del cine de género: con el escritor Vicente Leñero, el cineasta adapta una novela de Luis Spota acerca de "Tarzán" Lira, un ladrón que vuelve a caer en manos de los policías, que lo extorsionan para que regrese a su viejo oficio. **Cadena perpetua**, desde la perspectiva del cine negro, retoma y lleva a la perfección tanto los planteamientos temáticos como estéticos y formales del cineasta en esta etapa de su trayectoria. Incapaz de regenerar-

se y modificar su destino, "Tarzán" Lira es la encarnación de la fatalidad: su prisión, sin límites aparentes, es su propio pasado. A partir de una estructura compleja de impecable armazón -un presente lineal y tres largos *flash-backs* (uno de ellos doble) que dan razón de lo ocurrido previamente al personaje-, la cinta despliega una densa red de señales visuales (puertas cerradas, espejos y sombras amenazantes que encierran constantemente al personaje) que desde el inicio apuntalan la sensación de impotencia: en esta brutal ciudad marcada por el sino, no hay escapatoria ni salida posibles. Narrada con absoluto rigor y economía de lenguaje (cada movimiento responde a una necesidad; por ejemplo, la forma en que la cámara introduce y cierra los episodios del pasado, en audaz conjunción con el corte directo), **Cadena perpetua**, además de ser por sus cualidades puramente fílmicas una de las pocas obras maestras del cine mexicano, constituye también la más lúcida y terrible visión sobre la corrupción sistemática y el circular, inescapable tiempo del México de nuestros días...

La otra cinta realizada por Ripstein el mismo año es **La tía Alejandra**, un inquietante experimento en el que el horror, la tía bruja, se instala en la cotidianeidad, destruyendo a la familia que le dio cobijo.

Afectada seriamente por la crisis del cine estatal y la crisis económica que vivió el país, la carrera del realizador entra en una fase crítica, un período de sequedad podría decirse. De esta etapa, que comprende películas fallidas por una u otra razón -**La ilegal** (1979), **La seducción** (1980), **Rastro de muerte** (1981)-, vale la pena sólo mencionar **El otro** (1984). Esta cinta, a pesar de haber sufrido enormes limitaciones de producción y de un guión confuso, logra por momentos una atmósfera ambivalente en la que conviven la realidad y lo imaginario.

Las malas experiencias anteriores deciden a Ripstein, que se refugia en la televisión y la elaboración de comerciales, a no volver a trabajar en cine proyectos que no le interesen real y personalmente.

Filmar el tiempo (3)

En 1985, Arturo Ripstein volvió al cine con renovado interés y vitalidad. **El imperio de la fortuna** abre un nuevo ciclo. La película, su obra más importante en 8 años, toma como arranque el texto de Juan Rulfo *El gallo de oro* (filmado en 1964 por Roberto Gavaldón) para prolongarlo y ramificarlo en una trama ubicada en la actualidad, en la provincia devastada y empobrecida. Un intrincado juego de transferencias (cada personaje asume el rol de su predecesor) y repeticiones (frases constantes, actitudes y aún indumentarias) sostiene la narración, en la que reaparecen los temas característicos del autor. La historia del gallero Dionisio Pinzón es el reflejo de los caprichosos vuelcos de la fortuna: quien todo lo tiene, lo perderá todo... En un universo cerrado y claustrofóbico, la fatalidad y el tiempo, ese obsesivo tiempo circular mexicano, marcan el destino humano.

En este nuevo ciclo, es fundamental destacarlo, Ripstein trabaja con el material escrito por su compañera Paz Alicia Garciadiego, espléndida guionista cuya colaboración no solamente se ha adecuado a la visión del cineasta, sino que le ha abierto otras posibilidades y la ha enriquecido.

A partir de **Mentiras piadosas** (1988), conmovedor recuento de cómo los celos consumen y destruyen el amor de una pareja, las inquietudes y búsquedas estéticas del cineasta se encaminan claramente hacia un replanteamiento radical del melodrama, género, sobra decirlo, quintaesencial del cine mexicano, y en el aspecto formal, una consistente experimentación con el plano-secuencia y los problemas inherentes de su puesta en escena.

La mujer del puerto (1991) es, desde luego, el ejemplo más depurado de estos planteamientos. La narración de Guy de Maupassant -cuya primera versión (Arcady Boytler, 1933) es considerada un clásico del cine mexicano- gira alrededor de una mujer, prostituta del puerto, que se suicida al descubrir que ha tenido relaciones con su hermano. En manos de Ripstein y Garciadiego, el adulterio accidental se transforma en una historia de amor -contada por los tres personajes centrales, que ofrecen sus distintas perspectivas- y, con ello, la cinta adquiere un carácter diametralmente opuesto que pone en cuestión uno de los más antiguos tabúes y, al mismo tiempo, subvierte las convenciones básicas del melodrama.

En cambio, **Principio y fin** (1993), adaptación maestra de la novela de Naguib Mahfuz a México, es, en el sentido más estricto del término y llevado hasta las últimas consecuencias, un melodrama: drama en el que las desgarraduras de los personajes se corresponden con los tonos emocionales de la música. Las historias de los Botero -hilos movidos por la madre, que ha depositado la carga de sus vanos sueños de un futuro mejor sobre los hombros del benjamín- conforman aquí un retrato límite de los lazos abrumadores del núcleo familiar. Inextricablemente unidas, las vidas de los Botero están desde el principio condenadas a despeñarse hacia el abismo... Obra de tono mayor en la que cristalizan con admirable belleza e intensidad las intenciones expresivas del lenguaje fílmico de Ripstein, **Principio y fin**

La reina de la noche

tiene la única resolución formal posible: sinuosos y elegantes planos-secuencia en los que la tensión y las relaciones se plantean y construyen desde dentro, en un fluir constante. Fondo y forma, el qué y el cómo en una unidad armónica e indisoluble.

A pesar de haber surgido como un encargo de productor, **La reina de la noche** (1994), biografía de Lucha Reyes, la malograda cantante de ranchero de la bohemia de los años 30, es una cinta en la que la visión personal imprime su sello inconfundible. Garciadiego construye un guión en el que imagina sucesos únicamente inspirados en la vida de la cantante. Ripstein, a su vez, entrega un deslumbrante ejercicio de estilo en el que los espejos y las imágenes reflejadas -Lucha es un reflejo de su propio mito, una imagen en la que se encarnan los frustrados sueños de la madre- son el concepto motor y la constante que hilvana y cierra visualmente la narración.

En su largometraje número veinte, aún en posproducción al escribir estas líneas, Arturo Ripstein confirma la madurez plena de su arte. **Profundo carmesí** vuelve a asombrar a quien conoce su trayectoria, por lo que tiene de continuación y novedad.

Basada en hechos reales -el sonado caso Beck-Fernandez, *The Lonely Hearts Killers*-, **Profundo carmesí** es una cruenta historia de amor y muerte anudada por el destino: Coral Fabre, una enfermera obesa, y el gigoló Nicolás Estrella, encontrarán juntos la mitad oscura que les complementa, y sólo juntos podrán cumplir su sangrienta trayectoria. La cinta, planteada como una *road movie*, muestra nuevamente visiones de un mundo desolado y sin salida: la fuerza desatada de la pasión amorosa incuba su propia destrucción.

Con un humor negro y torcido, como la sardónica sonrisa del hado, las andanzas de Coral y Estrella se convierten en una carretera sin regreso que sólo puede conducir a un sitio...

El reflejo de sus cuerpos encerrado en un charco tinto en sangre es la imagen con la que se cierra el círculo. Por ahora.

NOTAS

1. García Riera, Emilio: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988. Página 17.

2. Ibídem. Página 97.

3. "Filmar el tiempo. Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego". Entrevista de Susana López Aranda. Revista *DICINE*, números 58 y 59. México, 1994.

La reina de la noche

Ripstein y el melodrama:

a través del espejo

Paulo Antonio Paranaguá

Arturo Ripstein no es el único cineasta latinoamericano que ha entablado un diálogo con el melodrama en los últimos años. Podríamos recordar al venezolano Román Chalbaud (1931), al argentino Leonardo Favio (1938), al brasileño Arnaldo Jabor (1940), al cubano Humberto Solás (1941) y a la chilena Valeria Sarmiento (1948). Mayores o menores que Ripstein (1943), son todos contemporáneos, suyos y nuestros, como lo prueban las fechas de nacimiento entre paréntesis.

Podríamos citar otros nombres. Algunos han recurrido una que otra vez al melodrama, incluso en películas con ánimos de concienciación: el argentino-brasileño Héctor Babenco al denunciar a los escuadrones de la muerte (**Lucio Flavio, o passageiro da agonía**,

1977); el argentino a secas Luis Puenzo al hablar de los desaparecidos (**La historia oficial**, 1986). Y cuando el brasileño Nelson Pereira dos Santos recibió del British Film Institute el encargo de realizar el capítulo latinoamericano de una serie destinada a celebrar el centenario del cine, eligió como tema el melodrama, sobre todo el melodrama mexicano (**Cinema de Lágrimas**, 1995).

No creo apartarme del tema: Ripstein filmó en Brasil su episodio de **Juego peligroso** (1966), en pleno auge del *Cinema Novo*, *"el cine más importante que se había hecho hasta ese momento en Latinoamérica"*, según sus propias palabras. *"Para mí era muy impresionante la seriedad, el rigor y el punto de vista tan preciso que tenían los realizadores del* Cinema Novo *en ese momento: cómo la imaginación volaba a partir de hechos concretos; cómo la figuración de la realidad era lo más importante para ellos; cómo a partir de ahí la imaginación determinaba la realidad... Para mí fue importantísimo ver cómo utilizaban la cámara para sus obsesiones y necesidades."* (Transcripción original de una entrevista realizada en 1991; versión francesa publicada en *Positif*, número 398. Página 17).

En aquella época, Glauber Rocha declaraba que la *chanchada*, la comedia carnavalesca, el principal género brasileño, era el enemigo público número uno del *Cinema Novo*. Hace veintitrés años, los cubanos Enrique Colina y Daniel Díaz Torres también ajustaban cuentas con la "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", en un artículo de la revista *Cine Cubano* (número 73-74-75) que tuvo algunas traducciones y bastante repercusión. ¿Cómo explicar entonces que el cine de género, en este caso el melodrama, merezca ahora la consideración de varios cineastas empeñados en la modernidad, e incluso el sentido homenaje del primero de ellos, Nelson Pereira dos Santos?

Desde luego, después de las rupturas de los años sesenta (que Ripstein llevó a ciertos extremos), hay una vuelta generalizada hacia los códigos narrativos. Además, el melodrama fílmico ha desembocado en el folletín televisivo, los famosos "culebrones" mexicanos, brasileños, venezolanos, colombianos, que han rebasado las fronteras de sus respectivos países y del mismo continente. Hoy por hoy, el cine latinoamericano sufre la hegemonía de la ficción televisiva en forma mucho más aguda que el predominio de Hollywood en otras épocas.

El melodrama no es por lo tanto un fenómeno del pasado, sino una referencia presente y constante, gracias a las telenovelas -sin contar con el hecho de que las viejas películas mexicanas y argentinas tampoco son un cine olvidado, sino permanentemente programado en las pantallas chicas-. El viejo y el nuevo melodrama han formado las mentalidades y costumbres de varias generaciones de latinoamericanos. Impregnan el inconsciente colectivo y la memoria familiar, lo mismo que la canción romántica, el bolero, el tango y otras formas afines, como la fotonovela o la novela rosa.

Sin embargo, la permanencia de ciertos estereotipos y estructuras narrativas en Latinoamérica no es suficiente para explicar el interés de los cineastas. Sobre todo porque cada uno ha elegido bases diferentes para su diálogo con el género. Babenco y Puenzo, en las mencionadas películas, han optado por ampliar el público de sus respectivas denuncias políticas con fórmulas de comprobada comunicación, sin demasiada distancia en relación al melodrama clásico. En una conversación con Aída Bortnik, la guionista de **La historia oficial** nos dijo que no le tenía miedo a la palabra melodrama y que lo relacionaba con el intimismo de Chejov (*L'Avant-Scène Cinéma*, número 350. Mayo, 1986. Página 4). Entrevistada sobre el tema, la guionista y compañera de Ripstein, Paz Alicia Garciadiego, recordaba a su vez otros antecedentes: Dostoievski, Dickens, Virginia Woolf (Manuel Pérez Estremera: *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Festival de Cine de Huesca. 1995. Página 184).

Para superar los maniqueísmos de antaño no necesitamos siquiera recurrir a la coartada literaria: basta apuntar que el viejo melodrama fílmico fue cultivado también por personalidades progresistas, como los guionistas José Revueltas y Homero Manzi, y los directores Roberto Gavaldón, Alejandro Galindo, Julio Bracho e incluso Emilio Fernández (progresista, hasta cierto punto, por lo menos en su momento). Por otra parte, después de los excesos de la "política de los autores" y de la monotemática semiología, el renovado interés académico por los géneros ha contribuido a despejar las connotaciones peyorativas (sin hablar del largo diálogo entre Fassbinder y Douglas Sirk).

En el caso de Román Chalbaud, formado en la escuela del viejo cine mexicano, su relación con el melodrama es más bien de complicidad paródica, un poco a la manera de lo que haría luego Pedro Almodóvar. Leonardo Favio se aparta mucho más de los códigos narrativos del género, puesto que **El romance del Aniceto y la Francisca** (1966) lleva a un extremo la experimentación con la distanciación y la dilatación del tiempo. En ese sentido, a pesar de la inserción de Favio en una cultura popular, su relación con el melodrama es formal, para no decir formalista. Algo de eso hay en Humberto Solás, al que le atraen ciertos aspectos, como los momentos de paroxismo, las explo-

siones de pasión. Sin embargo, **Cecilia** (1981) se acerca más a otro género melódico y teatral, la ópera, aunque sea en su dimensión recitativa.

En cambio, Arnaldo Jabor dialoga con las pasiones desenfrenadas y los destinos implacables a través del teatro de Nelson Rodrigues, el "Tennessee Williams brasileño". En ese sentido, Jabor patea el tablero de los valores tradicionales, profundizando en la problemática afectiva y sexual a la luz del psicoanálisis. Sin desconocer el aporte dramatúrgico del melodrama, podríamos decir que le interesan sobre todo sus arquetipos y residuos temáticos en el inconsciente colectivo. Esto es aún más verdadero en la obra de Valeria Sarmiento, que ha explorado el melodrama de la misma manera que lo ha hecho con la novela rosa y el romanticismo del cancionero latinoamericano.

El caso de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego es distinto. Ripstein es a la vez un heredero y un cuestionador del cine mexicano clásico. Está empapado de esa tradición y ha visto cómo ha desembocado en una forma contemporánea, puesto que le ha tocado dirigir telenovelas para ganarse la vida. Creo que, al filmar en los estudios de México, Ripstein es alguien que nunca pierde de vista los fantasmas que pasaron por esos platós. Cuando filma **El castillo de la pureza** (1972), su primera película realmente personal, no ignora que está planteando una versión diferente del gran tema de la pantalla nacional, la familia: ahí está el actor David Silva para recordarlo, puesto que protagonizó **Una familia de tantas** (Galindo, 1948). Una parte del film, la que se refiere a las utopías liberticidas, es absolutamente extraña al universo del viejo melodrama. Pero su substancia, en cuanto habla de los afectos que matan, de las protecciones paternas que destruyen, de los celos que enloquecen, representa una vuelta de tuerca al *pathos* que alimenta el género.

De todas maneras, desde **Tiempo de morir** (1965) hasta **Cadena perpetua** (1978), Ripstein ya había dado suficientes pruebas de su interés por el cine de géneros, producto sin duda de su doble formación, en la práctica de los estudios y en la especulación intelectual de los años sesenta. Sin embargo, me atrevo a pensar que el diálogo con el melodrama asume un papel mucho más importante, central, a partir de su encuentro con Paz Alicia Garciadiego (ya se ha dicho que en el cine clásico el melodrama era un género típicamente femenino -aunque ese sí es otro tema-). La familia y los celos formaban parte del mundo del realizador, pero desde entonces se infiltran sistemáticamente por todas partes, incluso en aquellos proyectos que parecían a primera vista ajenos a esas circunstancias.

El relato de Juan Rulfo que inspira **El imperio de la fortuna** (1985), bastante alejado de lo uno y lo otro, termina desembocando en una familia *sui generis*, donde el encierro es la respuesta a las tentaciones afectivas. El fatalismo rulfiano, que tiene muy poco de melodramático, adquiere en su nueva versión fílmica la dimensión de un destino irreversible, afín al género. Una biografía de la cantante Lucha Reyes tampoco tenía por qué rozar esas preocupaciones recurrentes. A pesar de ello, Ripstein y Paz Alicia concentraron su film en torno a la relación entre **La reina de la noche** (1994) y su madre, redoblada a su vez por la mirada de la hija adoptiva, Luchita, volviendo nuevamente al drama de los celos que representa el motor corrosivo de **Mentiras piadosas** (1988).

Uno puede considerar que a través del incesto la familia se encontraba implícita en el clásico **La mujer del puerto** (1933), de Arcady Boytler. Pero la estructura narrativa adoptada por Ripstein y Paz Alicia coloca al núcleo familiar y a la madre en el centro dramatúrgico y temático de su falso *remake* (1991). **Principio y fin** (1993), que me parece la película más fuerte de nuestro dúo, es una especie de antítesis de **El castillo de la pureza**, puesto que el encierro es reemplazado por la dispersión de la familia y al padre omnipotente le sucede la madre sobreprotectora y autoritaria.

El castillo de la pureza

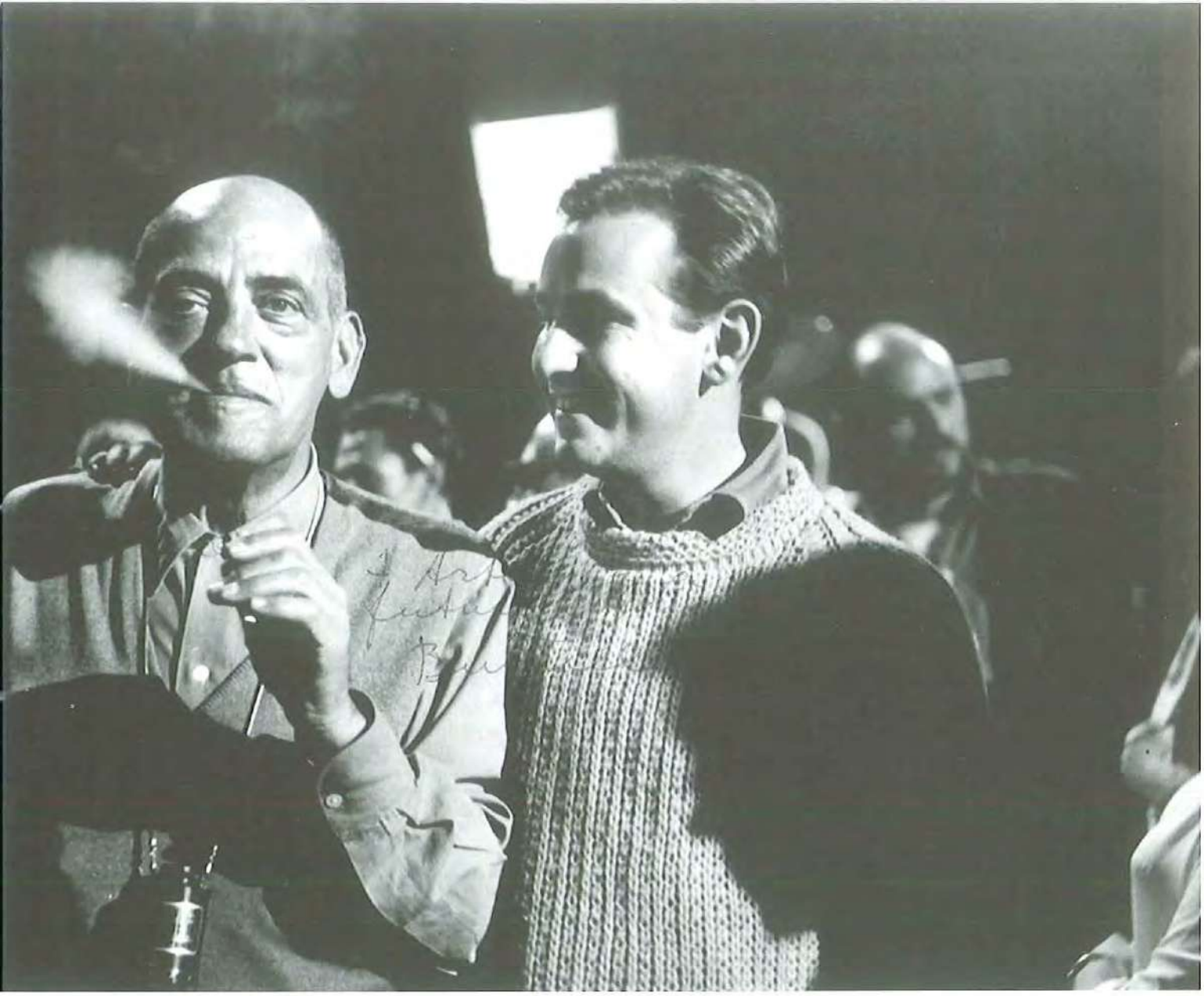
Principio y fin

Una de las características de las películas escritas por Paz Alicia es justamente que predomina en ellas la madre abusiva, mientras que el padre está ausente, lejano o muerto: claro que el padre muerto o débil de **Tiempo de morir** y **El lugar sin límites** (1977) ya coexistía con el tirano de **El castillo de la pureza**. El encuentro creativo entre Ripstein y Paz Alicia ha perdurado justamente porque existía una proximidad entre ambos universos, pero la guionista ha enriquecido sus personajes femeninos y ha centrado su atención en el conflicto familiar. Y como lo dice Paz Alicia en una entrevista conjunta con Ripstein, *"la importancia del núcleo familiar es la que termina haciendo que la película caiga en el melodrama"* (*Positif*, número 410. Página 50).

Lo más obvio, lo más evidente, es que ambos le tuercen el cuello a los valores tradicionales del género. Realmente, Ripstein no vehicula sobre la familia, la patria o la religión las mismas concepciones que el viejo cine mexicano. Pero en lugar de la fórmula "anti-melodrama" utilizada por Paz Alicia para tratar de describir la clase de tratamiento reservado a la tradición, prefiero las palabras de Ripstein cuando dice que él presenta *"el otro lado de la moneda, el lado oscuro del melodrama"* (*Positif*, número 410. Página 4).

No sé si será el nombre o la mirada de Paz que me incitan a ello, pero suponiendo que el melodrama refleje algo del alma humana, es como si Ripstein atravesara ese espejo y nos descubriera lo que está más allá (o más abajo, como diríamos en mi país). De todas maneras, *"la reevaluación del melodrama a mí me parece importante porque determina la sangre y la carne de las personas con las que yo me topo cotidianamente. El melodrama es una especie de 'destino manifiesto' nacional; el gusto por el melodrama es ancestral, prácticamente inevitable"* (entrevista con Ripstein en *Positif*, número 398. Página 21).

Para revelar lo que hay a través del espejo, el cineasta no se vale de las mismas armas, de los mismos recursos narrativos de antaño: fiel a la búsqueda de un lenguaje moderno perceptible desde **Tiempo de morir**, Ripstein no desdeña el clímax, pero lo va articulando a través de una utilización cada vez más frecuente del plano-secuencia, dilatando así el tiempo dramático, a la vez que introduce un desdoblamiento de la mirada, ya sea a través del punto de vista de un personaje narrador u observador, ya sea a través de una cámara activa que se impone al espectador. Y al proceder de esa manera Ripstein hace de su cine una revancha contra las normas hegemónicas, un diálogo singular con el pasado y con el presente.



Arturo Ripstein con Luis Buñuel

Buñuel-Ripstein:
¿vasos comunicantes?

Tomás Pérez Turrent

"Buñuel no me enseñó técnica de cine; en cambio, aprendí de él que las mejores películas posibles eran aquéllas en las que uno no traicionaba sus más íntimos principios" (1), reflexiona Arturo Ripstein. Es sabido que el entonces aspirante a director de cine fue asistente de Luis Buñuel en **El ángel exterminador** (1962), cuando tenía 18 años. En esa ocasión fue asistente de dirección fuera de las normas sindicales, que en aquellos años eran muy rígidas. No fue, obviamente, el asistente de oficio que hace un trabajo muy concreto y profesional (entre el ayudante del director, el asistente del productor y uno de los coordinadores del rodaje); fue lo que más tarde, cuando los imperativos sindicales se relajaron un poco, se calificó como "asistente personal". Para el joven Ripstein era posible porque pertenecía sin duda a la élite de la industria: era hijo de un productor muy conocido, acostumbraba a moverse con libertad en los fo-

ros de los diversos estudios existentes en la ciudad de México en esa época, era conocido por los técnicos, los actores y toda la gente que se mueve en un rodaje, y esto desde hacía varios años.

Arturo Ripstein era uno de los herederos de las "familias" cinematográficas, los de Anda, Cardona, Galindo, Rosas Priego, Gascón, etc. Su destino estaba ya señalado: el cine. Pero su caso es singular por las elecciones y decisiones que van a marcar su carrera, que se apuntan claramente desde los primeros años y son excepcionales en un medio tan castrante y conformista como el del cine mexicano de los años cincuenta-sesenta. Ripstein adolescente se interesaba en lo que los otros miembros de las "dinastías" ignoraban:

"Fui a ver a Buñuel como a los quince años, después de ver ***Nazarín****, que fue para mí un* shock *tremendo y me hizo decidir ya en definitiva, a los trece o catorce años, que quería ser director de cine. Antes tenía ganas de ser productor, o camarógrafo, o técnico en alguna de las ramas; actor, nunca. Y fui a ver a Buñuel a los quince años, después de* ***Nazarín****, y le dije:* 'Me gustó muchísimo'. *Vaya, aproveché la oportunidad de que Buñuel y mi papá disparaban juntos al blanco y eran amigos. Buñuel inmediatamente, como siempre, rechazó todo proyecto y después me llamó, me cuidó, me tomó un poco más bajo su tutela. Me enseñaba una serie de cosas, me mostraba películas, platicaba conmigo, y un día le dije que si podía trabajar de* chícharo (2) *en* ***El ángel exterminador****. No podía ser su asistente porque no podía entrar al sindicato, pero me permitió estar durante todo el rodaje al lado suyo, cargándole el portafolios, recogiéndolo o llevándolo a su casa, etc. Entonces trabajé con él de asistente de asistente"* (3).

Es claro que Luis Buñuel ejerció una influencia definitiva en la definición de la carrera cinematográfica de Arturo Ripstein. Ahora bien, ¿qué tipo de influencia? En sus veintiuna películas no hay abundancia de mendigos, ciegos, ojos cortados con navaja de afeitar o Cristos riendo a carcajadas o Cristos electrificados; es decir, una influencia cuyo efecto sería superficial, iconográfica, meramente imitativa, "buñuelismo" exterior. Lo que Ripstein toma es más profundo: la actitud moral y vital ante el cine, no traicionar los principios (ideas, convicciones, concepciones) y ser fiel a las preocupaciones que se desprenden de ellos, y en este sentido hacer "las mejores películas posibles".

Luis Buñuel llega a México en una época particularmente difícil. El cine sale de una época particularmente fructífera, industrialmente hablando (se le conoce como "La época de oro"), y ha entrado en una etapa en la que prevalece la rutina. Quienes lo hacen creen que la situación es algo ya adquirido e inamovible. La industria es una maquinita que engendra productos rápidos y -supuestamente- seguros y de fácil rendimiento. Desde los primeros años de la década de los cincuenta se inicia una crisis que cada vez será más grave, aun si durante muchos años más subsistirá la ilusión gracias al aspecto cuantitativo. Buñuel arriba a México luego de catorce años sin dirigir una película, con la firme intención de hacer cine y con un contrato firmado para hacer **Gran Casino / En el viejo Tampico** (1947). Sabe y acepta que las condiciones están muy lejos de las del señorito que hacía películas de vanguardia con toda la libertad posible y sin presiones industriales. Para su nueva aventura tiene una experiencia que va a ser de gran importancia: la de productor ejecutivo y supervisor en la Filmófono (1935-1936), en la cual tiene a su cargo películas de bajo presupuesto, pocas semanas de rodaje y condiciones semejantes a las de México, más la Guerra Civil que estalla en 1936.

Nazarín (1958), de Luis Buñuel

En México, donde asume la paternidad de las películas, debe amoldarse nuevamente a las condiciones, hacer cine de géneros: comedias, melodramas como los que podía hacer cualquier otro; con una diferencia: sin traicionarse jamás y con esa rara capacidad para respetar el compromiso con sus productores y darle la vuelta al material dramático. El buen resultado comercial de **El gran calavera** (1949) le permite hacer **Los olvidados** (1950), y más adelante, entre los melodramas de serie, **Robinson Crusoe** (1952) y **Él** (1952), o bien **Nazarín** (1958), **El ángel exterminador**, **Simón del desierto** (1965)... Ésta era su gran lección, la influencia que había que aprovechar.

Arturo Ripstein comienza su carrera en los años en que el declive del cine mexicano es evidente, pero cuando todavía su capacidad industrial es importante y sus posibilidades de circulación en el plano nacional y continental (los países de habla hispana del centro y el sur del continente, los llamados mercados "hispanos" del sur de los Estados Unidos) son amplias. Debuta como realizador en 1965, cuando todavía no cumple los 22 años, con **Tiempo de morir** (1965), película muy ambiciosa con una historia de García Márquez, construida en torno al mito del charro (originalmente se llamaba "El charro") y al tema del destino, convertida finalmente en *western* crepuscular y en un producto híbrido que valía como ejercicio de estilo y por el gran dominio técnico-formal de su novicio autor.

Si la carrera de Ripstein parece seguir su camino normal sin contratiempos (una película en el Brasil y una superproducción histórica ambiciosa pero castrada por la censura), el cineasta sabe que el sesgo que toma es insatisfactorio. Es entonces cuando decide abandonar el cine industrial. En 1969 realiza de manera independiente la película de 65 minutos **La hora de los niños**, donde trabaja por primera vez de manera sistemática la longitud del plano, el plano-secuencia, los problemas de la duración, los tiempos muertos..., experimentación que lleva a las últimas consecuencias en una serie de cortos (**Crimen**, **La belleza**, **Exorcismos** y **Autobiografía**) realizados entre 1970 y 1971.

El castillo de la pureza

Es una etapa definitiva, en la que hay un trabajo muy serio por encima de su aspecto de mera provocación. Sin tratar de establecer un paralelo mecánico (no estamos a finales de los años veinte y el florecimiento de las vanguardias, sino en los años setenta, luego de las explosiones de 1968), esta etapa sería para Ripstein lo que la etapa surrealista -**Un perro andaluz** (*Un Chien andalou*, 1929), **La edad de oro** (*L'Age d'or*, 1930), más **Las Hurdes, tierra sin pan** (1932)- fue para Buñuel. Ripstein regresa al cine industrial con una experiencia que sin lugar a dudas lo ha enriquecido.

El resultado es **El castillo de la pureza** (1972), que es la primera vez que se expresan claramente las características principales del mundo de Arturo Ripstein, un mundo de espacios cerrados, sofocante, dentro del cual se implantan una serie de constantes temáticas: la familia, la utopía: el hombre y su obsesión de crear -como Dios- mundos a su medida y a su imagen y semejanza, utopía que desemboca en el fascismo a escala familiar: *"Voluntad ('utópica') de preservar un grupo humano privilegiado (la familia, es decir, 'la raza') de todo contacto con el mundo, de hacer la felicidad de los otros a pesar suyo, de manera dictatorial, represión institucionalizada, supresión de la responsabilidad de los gobernados, rechazo de toda evolución, de todo cambio, privación de toda libertad ligada a la concesión de pequeños favores sin consecuencias (los regalos traídos del exterior, equivalente de las 'diversiones' acordadas al pueblo), etc."* (4).

Buñuel y Ripstein poseen un mundo y lo expresan. Ciertamente es muy diferente, son dos hombres de generaciones y formaciones completamente distintas. Pero si el contenido de su mundo es diferente, a veces pueden coincidir en el vehículo, en este caso

El imperio de la fortuna

genérico, el melodrama por ejemplo. Uno y otro han recurrido en repetidas veces al melodrama. Aclimatado ya en una cinematografía que emprende constantemente melodramas de todo tipo, Buñuel encara su primer melodrama abierto inmediatamente después de **Los olvidados**; se trata de **Demonio y carne** (*Susana*, 1951), historia ejemplar, lección moral con verdaderos arquetipos del melodrama: la familia modelo, la mujer mala, el padre y el hijo seducidos por ella. Las convenciones melodramáticas se suceden una a otra y Buñuel las juega a fondo, las extrema, las lleva al exceso de tal manera que las contradice. El cineasta prueba un modo de funcionamiento que va a utilizar en sus mejores melodramas: levantar laboriosamente una casa para derruirla al final y hacernos ver que en la construcción misma estaban ya los gérmenes de su destrucción.

Buñuel vuelve a tocar el melodrama popular en películas como **Don Quintín el amargao** (*La hija del engaño*, 1951) -*remake* del film del mismo nombre del que había sido productor ejecutivo en España (1935) en la etapa de Filmófono, pero aclimatado en México y sobre todo a las convenciones del cine mexicano de esos años-, **Una mujer sin amor** (1951), **El bruto** (1952), **Abismos de pasión** (1953), **El río y la muerte** (1954). Es sin duda **El bruto** la que está más cerca del melodrama popular y en la que, desde esta perspectiva, todo funciona con mayor coherencia genérica, pero en todas está presente el mecanismo magistralmente ilustrado en **Demonio y carne**, aunque sin alcanzar el estatuto de "infernales máquinas de destrucción" de esta última. Ahora bien, Buñuel asume los límites de la producción industrial y de su propia situación: *"Esas películas las he hecho sintiendo la responsabilidad de cumplir con el productor y no las 'boicoteo' deliberadamente (...). Detesto al cineasta que parece decir: 'miren qué listo soy'. Digamos que meto recuerdos compartidos con algunas personas, 'claves inocentes'. Si en* ***Demonio y carne*** *hay bromas, habré tenido cuidado de que la película entera no resultara una burla (...). Lo importante es que la película emocione a cada espectador, le sugiera algo."* (5). El melodrama buñueliano alcanza la cumbre con **Él**, impecable, riguroso y cruel tratamiento de un caso de paranoia aguda llevado a tales extremos que se convierte en otra cosa, se sitúa en una dimensión muy diferente de la habitual en el melodrama mexicano de los años cincuenta.

Ripstein también trabaja el melodrama, y alcanza una rara coherencia en los cinco más recientes, todos escritos por Paz Alicia Garciadiego -su compañera en la vida real-: **El imperio de la fortuna** (1985), **Mentiras piadosas** (1988), **La mujer del puerto** (1991), **Principio y fin** (1993) y **La reina de la noche** (1994). Ripstein no destruye el melodra-

La mujer del puerto

ma o lo destruye de otra manera, lo reutiliza desde otra perspectiva. En una reciente entrevista declara respondiendo a una pregunta sobre su tendencia al melodrama: *"Vengo de una tradición cinematográfica que supone la existencia del melodrama en tanto que género. Pero el melo mexicano, en su esencia nacional, exalta a la familia, la patria, la religión, los valores de cierta burguesía que necesitaba afirmarse. Cuando lo utilizamos hoy, le damos una vuelta de tuerca, presentamos el reverso de la medalla, el lado obscuro del melodrama. Nuestras familias son atroces, desagradables; no sólo no podrían ser ejemplares, no son siquiera válidas en tanto que núcleo social primario."* Como Buñuel, tampoco reivindica una necesidad apriorística y racional de utilizar el melodrama como vehículo: *"No tomo el género a priori, no me digo: 'filmemos un melo' (...). El melodrama es un resultado, no una premisa en la elaboración del film. A veces es difícil distinguir entre la realidad mexicana y un género tan reconocible. Yo no sabría decir a qué género pertenece* ***Los olvidados****, de Buñuel. No sé si* ***La mujer del puerto*** *y* ***La reina de la noche*** *mantienen lazos muy rigurosos con el melodrama. El teatro nos legó el mal hábito de clasificar las obras."* (6). Hay en Ripstein cierta actitud defensiva que se explica por el hecho de que la abundancia de melodramas en México en cine y televisión, melodramas en general inocuos, ha terminado por darle al término una connotación peyorativa. Pero el mismo cineasta reconoce que es difícil escapar al melodrama, cuando la realidad en la que se vive es melodramática.

El hecho es que sus cinco películas recientes son cinco espléndidos melodramas, y cuatro de ellos -**Mentiras piadosas**, **La mujer del puerto**, **Principio y fin** y **La reina de la noche**- están situados en el universo familiar, los tres últimos teniendo como eje la figura de la madre: *"Testigo privilegiado, embajador plenipotenciario de la conciencia del público, a la manera de los personajes de Shakespeare que lo representan en sus obras y observan, miran, distinguen, califican o evalúan y que escuchan o dan la réplica. La madre es el verdadero agente del escándalo."* (7).

Estos temas son inseparables del uso de los espacios y de la tendencia a cerrar el mundo y encerrar a los personajes, pero también de la manera en que estos espacios cerrados y sofocantes son filmados, es decir, el plano-secuencia que domina la parte más

Principio y fin

La reina de la noche

reciente de su obra. Es posible que el origen sea el aprendizaje al lado de Luis Buñuel, aun si Ripstein afirma que Buñuel no le enseñó técnica cinematográfica y que es cierto que formal y técnicamente (y sobre todo en la técnica de la expresión) son muy pocos los lazos que unen a uno y otro. Buñuel también prefería los planos largos: *"Tiendo a la toma larga, a eliminar cortes dentro de la secuencia. Así la película se hace más fluida. Claro que es más difícil hacer un plano seguido en lugar de tres cortos: es un poco un lujo, si hay que filmar rápidamente. El plano largo tiene que estar más concentrado con la acción, es más rico. Si ustedes examinan mis películas advertirán que no hay gran número de planos."* (8).

Como en el caso del género, el plano largo es también un asunto de necesidad, y esto en Buñuel y en Ripstein. **Principio y fin** era una película que exigía el plano largo. La cámara no pierde uno solo de los gestos ni de los movimientos, el acompañamiento a cada uno de los personajes se hace torturante. **Principio y fin** es un descenso al infierno (familiar), figura que ya asomaba desde **El lugar sin límites** (1977). Pero este descenso se vuelve ascenso -idea que sin duda le hubiera encantado a Buñuel- en la gran secuencia final. Si los miembros de la familia Botero han descendido pasando por los siete círculos del infierno, Gabriel Botero va a ascender estos mismos siete círculos al infierno, acompañado por la cámara, que sube cuatro plantas. Es importante que aquí se dé el desliz del melodrama a la tragedia, como se da también en **La reina de la noche**, y en ambos casos es marcado por la sofocliana decisión de un personaje (Gabriel Botero, Lucha Reyes), es decir, su toma de conciencia. Por caminos muy diferentes, el melodrama se convierte en otra cosa, como había ocurrido en **Él**.

NOTAS

1. *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.

2. *Chicharo*: ayudante, bueno para todo. Se utilizaba originalmente para quien hacía todo tipo de trabajos en las peluquerías, generalmente adolescentes.

3. Op. cit.: nota 1.

4. Zimmer, Christian: *Cinema et Politique*. Cinéma 2000/Seghers. París, 1974.

5. Colina, José de la / Pérez Turrent, Tomás: *Buñuel por Buñuel*. Ed. Plot. Madrid, 1993.

6. Paranaguá, Paulo Antonio / Niogret, Hubert: "Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garciadiego". *Positif*, número 410. Abril, 1995.

7. Ibídem.

8. Op. cit.: nota 5.

Noche de filmación

Paz Alicia Garciadiego

EXT. PLAZA PUEBLO TLAXCALA. TARDE

La plaza del pueblo pelón está poblada por dos vendedoras, sus ollas humeantes, llenas de tamales y garnachas, llenan la plaza de vapores. Niños con mocos y panzas timbonas -sus hijos- las rodean. Un bolero lee el periódico sentado en su banquito. La farmacia prende las luces. Es nochecita de pueblo.

Se escucha el chirriar y pujar de automóviles. Aparecen una camioneta y dos camiones. Son la avanzada de la filmación. De la camioneta baja el director: barbi cerrado, boinita, ceñi fruncido, enfundado en chamarras y bufandas como quien pretende conquistar la Antártida. Ripstein embona dentro del estereotipo del director y lo sabe. No lo cultiva, le es natural, propio; producto -quizá- de una vida entera en los estudios, ahogado entre reflectores, cables, micrófonos. La realidad le guiña el ojo detrás del humo falso del copal prehispánico, desde el cabaret hechizo de los *sets*. Creció detrás de una cámara, para salir de ella a ratos y de mala manera. Ahora, la realidad tiene -para él- iluminación y micrófono.

Un segundo después baja El Fotógrafo, réplica idéntica, pero suavizada de Ripstein: más rubio, menos calvo, barba más rala y mirada clara.

Luego, la turba de integrantes de la *troupe*, idénticos en todas partes del mundo: chamarra, tenis viejos, gorritas de beisbolista, llena la plaza ruidosa. Entre ellos y con cara de azoro descubrimos a la Guionista. Las botas altas, los *jeans* que aprietan y el saco de lana en vez de chamarra deportiva gritan a voces que es bisoña en las filmaciones. Saca un cigarro. Es la única sin oficio ni beneficio y pretende que no se le note, por ello se ocupa en encender el cigarro, pretendiendo disimular su inactividad.

Mira alrededor con desorientación. A ratos se arrepiente de haber ido al rodaje, en lugar de quedarse en casa, como corresponde. A ratos sabe que está en el país de sus sueños y pesadillas. En este momento preciso se encuentra indecisa entre ambos países. Le sonríe a la delegada de actores, representante de ese sindicato vertical y troglodita, último sobreviviente tanto del cooperativismo priísta como de la añorada época de oro del cine mexicano. La delegada, preocupada por encontrar el mejor espacio para instalarse, la ignora.

Ripstein y el fotógrafo recorren la plaza. Miden los distintos ángulos. A su lado, la encargada de producción pierde la mirada en lontananza. No se sabe si está aburrida o preocupada.

En primer plano la tamalera es arrollada por dos integrantes del *staff*, que cargan un reflector. La mujer cierra su olla y arropa a su bebé en el rebozo. Su hija mayor, una escuinclita flaca y esmirriada, levanta el petate y el resto de la mercadería. Huyen.

El barullo ha comenzado. A lo lejos la plaza parece tomada por un ejército de ocupación.

EXT. PLAZA PUEBLO TLAXCALA. NOCHE

Han pasado dos horas. La noche ha caído en pleno y la farmacia y el bar escupen luz mortecina y amarillenta.

Una serie de curiosos se amontonan tras la barda de la iglesia colonial, abandonada desde la muerte del último cura. Se cubren por sarapes y cobijas. Un muchachito vende coca-colas. Unos segundos después la tamalera se coloca tras la barda e instala su puesto.

La hija mayor, parada sobre un huacal que sirve de cuna y con una hermanita en los hombros, se ha unido a los mirones que observan con atención ilimitada la total inactividad de "los del cine".

La cámara se va acercando a los "de cine". El fotógrafo indica con el dedo que cubran un foco con un papel celofán. El director conversa aquí y allá. Simula que habla. Se come el bigote con el labio y juguetea con el puro. Ve el reloj una y otra vez. Al fondo de un camión de vestuario aparecen las actrices.

La más joven, enfundada en un vestido negro, está radiante. La actriz principal come un chamoy. Maquillada y vestida en un traje avejentado de cantante, parece malhumorada. El director le indica con la mano los movimientos. Llegan dos pipas de agua del pueblo vecino, escupen agua y su bambolear recuerda el de dos pesadas ballenas.

INT. PORTALES. NOCHE

Las pipas de agua se han encendido y hacen llover falsamente con sus enormes goterones. Y un aullido de entusiasmo es a duras penas contenido por la multitud de mirones.

Ripstein da instrucciones a las actrices. Están contra la pared de los portales, delante la cual una "banda de pueblo" tocando una canción. Conforme la banda toca la actriz va replegándose contra la pared. La Cara de Canario, una actriz güera y desgarbada, lanza un diálogo admonitorio y avanza dos pasos contra las mujeres. La Caponera y la Pinzoncita -o sea las dos actrices- quedan acorraladas contra la pared descascarada y un humeante fogón. El ensayo ha comenzado.

Tras una columna, la Guionista observa y se muerde los labios. Ella y un escuinclito de mocos colgantes son los únicos que ven al director con atención indivisa.

corta a:

La banda está terminando de tocar. Se escuchan los últimos acordes y la actriz con Cara de Canario baja los brazos esperando, sin duda, alguna muestra de entusiasmo. Nadie parece notarlo.

RIPSTEIN
Otra vez. Cuando ella termine, ustedes dos dan un paso atrás y...

En ese instante aparece de golpe la Guionista. Parece saltar de detrás de una columna. Clava la mirada en Ripstein, sin decir palabra, pero el continuo morderse los labios es más que sospechoso. Tira su cigarro al suelo y prende otro.

RIPSTEIN
¿Y?

GUIONISTA
Nada.

La Guionista se aleja dos pasos atrás de la columna. Ripstein le da una mordida al puro. Se ha subido a la cámara y la opera como quien se sube a su trenecito eléctrico: con certeza y entusiasmo.

RIPSTEIN
Y cuando se repliegan te acercas a *close* y...

Se interrumpe de golpe. Deja la cámara y se va tras la Guionista. El equipo ve su partida con azoro.

EXT. ATRIO DE LA IGLESIA. NOCHE

Sumida entre el grupo de mirones descubrimos a la Guionista. El director la descubre junto con nosotros y la jala al fondo.

DIRECTOR
¿Qué?

GUIONISTA
Que no era así.

DIRECTOR (TONANTE)
No era, ahora es.

GUIONISTA
Es que lo que yo puse...

DIRECTOR
Lo que pusiste se transformó en lo que yo entendí... Por eso que no vienen Guionistas... Nunca entienden que la película es del director. Él manda, él decide, él se chinga, él firma.

El director se aleja a zancadas que casi levantan humo de furia, abriéndose paso entre los mirones que se alejan como si Genghis Khan transitara entre ellos. La Guionista se voltea hacia la hija de la tamalera. La ve con rabia...

GUIONISTA (MURMURA)
No era así. No es así...

El director se detiene súbitamente. La tamalera cree que ella le ha llamado la atención y se aleja a trompicones jalando a duras penas su inmenso balde, que rueda por el piso. Los tamales caen entre el pedrerío y la Tamalera gime al cielo. Ripstein da la media vuelta y regresa con la Guionista. Frunce el ceño y la mira con atención indivisa.

RIPSTEIN
¿Cómo es?

GUIONISTA
En medio de la plaza, solitas.

RIPSTEIN
No. No, no me sirve para el plano. Además entonces la Cara de Canario no se les enfrenta. El chiste es que las acorrale y...

GUIONISTA
Tienen que estar frágiles. Indefensas.

RIPSTEIN
Así están. Están más acorraladas que nunca.

Ripstein se aleja y la Guionista pierde la mirada en la plaza, enorme y obscura como boca de lobo. Luego de dudar da dos pasos y alcanza a Ripstein.

GUIONISTA
Y puse que llovía para que estén mojadas. Empapadas, ya que peor.

La cámara ya no escucha la respuesta de Ripstein. Los vemos a la distancia discutir unos segundos más. Finalmente Ripstein se aleja y la Guionista se sume entre la bola de mirones. Queda más frágil e indefensa que nunca, como sus personajes. La noche obscura se la traga junto con los mirones.

EXT. PORTALES. NOCHE

Ripstein continúa montando la escena. Se interrumpe y se le acerca a El Fotógrafo, que está arriba de la cámara.

RIPSTEIN
¿Así las ves desoladas?

EL FOTÓGRAFO
Así veo que se las lleva la chingada.

RIPSTEIN
La Guionista dice que en medio de la plaza.

EL FOTÓGRAFO
Está loca. ¿Que no lo escribió ella?

EXT. ATRIO DE LA IGLESIA. NOCHE

Sumida entre los mirones la Guionista ve la filmación. La Caponera y su hija son acorraladas por la cantante contra la pared. La escritora bisoña chupa la punta de su pañoleta y aplasta un cigarro recién prendido contra el muro.

EXT. CALLES DEL PUEBLO. NOCHE

Es tarde en la noche. La *troupe*, tapada hasta los dientes con bufandas y guantes aparecidos como de milagro, desaparece dentro de los coches en un santiamén. Las calles quedan desiertas. Al fondo un perro callejero ladra sus desventuras y un gallo se despereza antes de tiempo.

RIPSTEIN (OFF, PRIMER PLANO)
¿Entonces qué tal lo viste?

No hay respuesta. La noche cerrada y muda es la única respuesta.

EXT. HOTEL. NOCHE

Entran al hotel que está casi a obscuras. Están cansados. Casi nadie habla y todos desaparecen lo más rápido que pueden.

Ripstein detiene a la Guionista. El Fotógrafo está a punto de abordar el elevador.

RIPSTEIN (A EL FOTÓGRAFO)
¿Tienes ron?

INT. CUARTO DE HOTEL. NOCHE

El cuarto de El Fotógrafo es un perfecto tiradero. Ropa, papeles, toallas se apilan en el suelo y rincones del típico cuarto de hotel moderno e impersonal.

La Guionista se sirve un trago y lo bebe de golpe.

GUIONISTA
Ya no queda nada en la vida, por eso las quería desamparadas, para que no tuvieran otro *chance*; que fuera su último tren.

EL FOTÓGRAFO
¿Y por qué crees que las puso contra la pared? ¿No has oído nunca decir que alguien está "contra la pared"?

GUIONISTA
Es que tienen que estar indefensas. Como pájaros mojados.

RIPSTEIN
Por eso las puse así. Enjauladas como pájaros. Acorraladas, sin escape...

Ripstein se sirve el último trago. Discuten, borrachos, divertidos, apasionados después del largo día de rodaje; contentos de discutir, de hablar, de hurgar, de rascar dentro de la película, su película. El director le da un trago largo y se le escurre por una comisura mientras le da golpecitos al culo de la botella tratando de apurar el final.

RIPSTEIN
Carajo, se acabó.

EL FOTÓGRAFO
Ya amanece.

La Guionista se levanta de golpe. Abre la cortina de la ventana. Una luz morada y roja se cuela a ramalazos por la ventana. El Fotógrafo se tapa la cara con una camisa abandonada a su lado. La Guionista habla de espaldas al grupo.

GUIONISTA
Es que las mujeres no soportamos...

EL FOTÓGRAFO
Jijos, feminismo a la madrugada.

GUIONISTA (INCÓLUME)
... es el abandono. Yo...

RIPSTEIN
Tú no eres la que está en la plaza. No es tu autobiografía, son personajes; es más, mis personajes.

EL FOTÓGRAFO
Ninguna está libre del virus feminista. Y eso que ésta lo ocultaba.

GUIONISTA
Nunca he conocido a un tipo que tenga miedo de que su mujer lo deje.

RIPSTEIN
El miedo no tiene sexo.

GUIONISTA
Pero los hombres no viven pensando que se quedan sin techo, sin casa.

Ripstein prende un puro. Lanza una bocanada y se mira en el espejo. El vapor lo empaña y el director dibuja una casita con el dedo.

RIPSTEIN
¿Todas las mujeres quieren un hogar? ¿Todas?

GUIONISTA
Todas.

RIPSTEIN
Y les da miedo la intemperie.

GUIONISTA
A todas. Igual que mis personajes, que son mujeres.

EL FOTÓGRAFO
Ya bájenle. Están de mamones.

GUIONISTA
Si hiciéramos una estadística verían que todas las mujeres piensan como yo.

RIPSTEIN
La vida no es estadística y el arte menos. El arte no es la suma de lo normal, el arte es lo anormal *(Cambia de tono)*. Pero quieres estadísticas: hagámosla. Ahorita.

Se mete la camisa dentro de los pantalones y sale. El Fotógrafo y la Guionista dan un respingo y se incorporan en la cama.

FOTÓGRAFO Y GUIONISTA (AL UNÍSONO)
¿Ahorita?

INT. PASILLO HOTEL. MADRUGADA

En el largo pasillo del hotel se pierden las figuritas del trío, diminutas. Van descalzos y despeinados. La voz de Ripstein se escucha *off* y en primer plano.

RIPSTEIN
Entonces la mujer es hogar y el hombre caza. Uno es arma, la otra es techo y por ello la idea del desastre cambia en uno y en otro: una está descobijada y el otro desarmado.

INT. RECÁMARA DE LA VESTUARISTA. NOCHE

La vestuarista, desnuda, ojerosa y despeinada, ejerce un sexo furibundo con los dos asistentes de dirección. A la mitad del felatio se escuchan unos toquidos insistentes, feraces. Frenan de golpe. Ella se pone una camisa. Los otros dos se quedan sentados inmóviles conteniendo el aliento. Abre la puerta apenas un filito.

INT. PASILLO HOTEL. NOCHE

La puerta del cuarto de la vestuarista se abre apenas y su cabeza despeinada se asoma por el mínimo artificio. Se talla los ojos simulando modorra. Ripstein abre la puerta de golpe.

RIPSTEIN
¿Para ti qué es peor, estar mojada o...?

Al abrirse la puerta de golpe, los dos asistentes de dirección se lanzan al piso. Gatean, cubriéndose a duras penas, con rumbo al baño o al closet. Huyen cual conejos.

INT. CUARTO DE LA ACTRIZ JOVEN. NOCHE

La actriz joven está sentada en posición de loto en el piso. Frente a ella un altarcito hindú, con flores, naranjas, incienso y demás parafernalia, se ilumina a medias entre las veladoras y la luz de la mañana. La actriz, en piyama de franela, fuma un cigarrito de marihuana. Suspira en medio de una paz pastosa.

La puerta se abre de golpe y en el marco las siluetas de Ripstein, El Fotógrafo y la Guionista se recortan en contraluz.

RIPSTEIN (OFF CONT. ESCENA ANTERIOR)
¿... o acorralada contra una pared, sin escape?

La joven actriz apaga el cigarro en la veladora, con movimiento atropellado. Los ve con los ojos redondos de sorpresa e incredulidad.

INT. CUARTO DEL ASISTENTE DE PRODUCCIÓN. NOCHE

El Fotógrafo le pasa los pantalones de franela. El asistente de Producción, sumido en un sueño profundo, se talla los ojos y alcanza a tomar trago de una coca-cola que está al lado de la cama.

ASISTENTE
Si todavía está obscuro...

INT. PASILLO HOTEL. NOCHE

Un grupo de quince integrantes de la filmación, todos en paños menores, algunos poniéndose batas, otros cubriéndose con cobijas, con sábanas. Todos desconcertados y malhumorados. Lanzan quejas y preguntas *ad libitum*. Ripstein, frente a ellos, se pasea a zancadas mirando al piso y chupando su puro.

TROUPE
Carajo, llegamos a las cuatro.
Cuatro y media, mano.
Hace frío, vámonos a la cama.
A poco es de deveras.

RIPSTEIN
Levanten la mano los que crean que es mejor...

La cámara a la delegada de actores, que saca una libreta diminuta y apunta con diligencia consultando el reloj que aprieta su muñeca regordeta y morena. Está indignada.

DELEGADA
Mañana lo reporto al sindicato.

Todos los hombres, casi sin excepción, han dado un paso hacia adelante levantando la mano. Ripstein, El Fotógrafo y la Guionista se cruzan la mirada. La escritora lanza una sonrisa de triunfo y se cuelga del brazo del director. Cuando levanta la cara con el "te dije" implícito se topa con la mirada de Ripstein reconcentrada en los dibujos del tapiz de la pared. Suelta el brazo. Ripstein da dos zancadas más.

RIPSTEIN
Y los que no soporten la idea de intemperie.

ILUMINADOR
¿De qué?

RIPSTEIN
Mojarse...

Prácticamente todas las mujeres dan un paso adelante levantando la mano, incluyendo a la delegada que al comienzo, amuinada, se niega a colaborar hasta que se cruza con la mirada profunda y ceñuda del Director y lanzando un mujidito de reproche o levantando la barbilla y la punta de la sábana sobrepuesta a su piyama de franela da un paso adelante.

RIPSTEIN
Sí. La tradición milenaria existe. Está en los genes.

GUIONISTA
Como mis personajes.

EL FOTÓGRAFO
¿Y qué? Además ya filmamos la mitad.

RIPSTEIN
No. Nos queda la mitad de la secuencia.

La voz de Ripstein se sobrepone con la secuencia siguiente. Las siluetas de las mujeres se funden con el oro viejo del sol matutino filtrándose por la ventana. Un nuevo día comienza y la cámara presurosa se aleja para abrirle paso.

EXT. PLAZA. NOCHE

La Cara de Canario arrincona a la Caponera y a su hija (las actrices transformadas en cantantes de palenque y feria de pueblo). Acobardadas por la Cara de Canario, que canta un antiguo bolero de los años treinta con voz de falsete, se repliegan contra la pared. Luego huyen como conejos. Mientras la Cara de Canario se bambolea con su bolero. Cuando termina, las dos mujeres se han escabullido de su rincón y aparecen detrás de los portales y en medio de la plaza.

El chorro de agua, la lluvia del cine de los bomberos, cae en pleno sobre ellas y ambas dan comienzo a la canción tema de la película "Las rosas de mis Rosales". Tiemblan como pájaros en medio de la tempestad. La lluvia falsa les cae helada sobre los vestidos ralos y escotados de terciopelo maltratado.

La Guionista ve a Ripstein con mirada de preocupación.

GUIONISTA
Crees que una solución a medias valga.

RIPSTEIN
No es a medias, es solución enriquecida con riqueza milenaria. Primero las tengo bajo la agresión del mundo -masculina- y luego víctimas de sus propios terrores, que son genéticos.

La placita del pueblo está fuertemente iluminada. La Caponera y la Pinzoncita -las protagonistas de la cinta- empapadas tiemblan mientras cantan. Al fondo se escucha la voz de Ripstein gritando corte y dos vestuaristas corren con toallas y batas a secar a las actrices empapadas, que tiemblan con el frío de la madrugada. A la distancia parecen dos pájaros mojados. Dan lástima.

La cámara recorre la plaza. Entre los pocos curiosos que quedan la tamalera, con su bebé en brazos, chupa el hueso de un elote y su hija, la escuinclita flaca y esmirriada que le da jalones a la manga de su sueter viejo y agujereado.

ESCUINCLITA
¿Ora? ¿Qué pasó?

TAMALERA
Qué va a pasar, ya terminó. No ves que a esas dos ya se las llevó la chingada.

La cámara se aleja y vemos desde el fondo la plaza relumbrando como una joya amarilla en medio de un pueblo altiplánico: obscuro y silencioso a esas horas de la madrugada. Las pipas de agua se recogen y la *troupe* sube a las camionetas. Unos instantes después, como por arte de magia, la plaza queda a solas. La tamalera y su hija se repliegan en un portal y hacen su casita. El frío de la noche corta el aire seco a tajadas y tiembla sobre los charcos plateados de lluvia falsa.

México, Agosto 1996

Arturo Ripstein

Don Arturo en su palacio negro

Manuel Pérez Estremera

En 1976, hace veinte años y tras diez de trabajo como director de cine, realiza Arturo Ripstein **Lecumberri**, también titulada **El palacio negro**, una obra documental de 105 minutos de duración sobre el penal del mismo nombre que existió en la ciudad de México. Curiosamente, **Lecumberri** está precedida por **Foxtrot** (1975), una superproducción internacional que significa una de las más tristes experiencias para su autor, y precede a **El lugar sin límites** (1977), uno de sus primeros éxitos de madurez. Aun tratándose de un trabajo documental contiene muchas de las constantes y esencias de este gran director mexicano.

Hagamos un rápido recorrido, cuasi telegráfico, por la línea argumental de **El palacio negro**:

Vemos la prisión, sus tapias, las calles circundantes. Imágenes históricas de principios de siglo.

La banda sonora es un corrido que empieza cantando una petición de audiencia al director de la cárcel y acaba narrando una evasión.

El palacio negro
Un coche llega a la puerta con nuevos presos. Uno de ellos va cantando su entrada.

Obertura
Minucioso recorrido de la entrada, toma de datos, relación con vigilantes, llegada a su galería, a su dormitorio. Recorrido de todas las galerías. Tomas cenitales de helicópteros. Todo muy detallado, frío, minucioso.

Segundo tiempo
El día a día de los presos. Entrevistas. Preguntas como: ¿Cómo se

siente usted en la cárcel? Los privilegiados, sus peculiares celdas. Siempre referencias musicales.

Noche
Siguen contando su cotidianeidad los propios presos. Toques de oración y de queda. Cuentan los castigos. Hay que pagar por todo. Si no, se va al "apando", la celda de castigo. Mafia entre jefes de dormitorio y guardianes. Dentro es igual que fuera.

Revista a los vigilantes
La fundición de la prisión. Los diversos trabajos internos. La estructura de la vida carcelaria. La cárcel: una forma de vida. Todo frío, concreto, distante.

Visita diaria al dormitorio L
Las mujeres de los presos, sus visitas, sus encuentros. Otras músicas: banda de la cárcel ensayando. Montaje en paralelo con las actividades y las visitas. Siguen hablando de las mafias de algunos presos, vigilantes y autoridades.

Escuela
Se ven las clases. Una clase de literatura.

Revisión intempestiva de un dormitorio
Lo que el título indica. Frase del preso: *"Lo mejor es aguantar, aunque uno se vuelva un humillado"*. Una voz narra canalladas contra los presos. Voces que narran, no abusivas pero siempre muy presentes.

Dormitorio u Oriente juzgado
Les comunican sus sentencias. Música de armónica. Largos silencios. Talleres de la imprenta. Entrevistas a presos políticos. Sentenciados por delitos comunes. Sus charlas. Pintadas en las paredes.

Tercer tiempo: Domingo, visita general
Lo que llevan los visitantes. Normalmente comida. Su revisión. Vuelve la narración de una fría y minuciosa rutina. Baile y juegos. Juegos para los niños. Caras, muchas caras. Siguen, de vez en cuando, punteando las narraciones de los presos.

Tarde de variedades
Una actuación benéfica de la asociación de actores. Se cantan canciones como "Linda flor de alborada que brotaste del suelo" o "Marta, capullito de rosa". Todo punteado por las caras de los presos, sus gestos, su estupor, sus aplausos.

Epílogo
Una salida de preso en libertad. Todo muy minucioso, como a la entrada. Se oye ruido de tambores y trompetas. Una voz dice: *"Sale un libre"*. Se ve cómo le esperan familiares. La puerta se cierra. La cámara, dentro, va hacia la cara de un vigilante mientras suenan tambores y trompetas.

Éste es el resumen de **Lecumberri** o **El palacio negro**. Éstas son las constantes con la obra precedente y posterior de Ripstein:

1. La censura. Una presencia histórica en Ripstein. La película casi no se ha exhibido en México. Un único pase en televisión tuvo cuarenta minutos de material cortado.

2. El sentido carcelario, de encerramiento, de muchos de sus personajes. Un gran precedente fue el protagonista de **El castillo de la pureza** (1972) y su terrible frase *"afuera es feo"*. Le seguirán los personajes de **El lugar sin límites**, la "Caponera" de **El imperio de la fortuna** (1985) o la Lucha Reyes de **La reina de la noche** (1994).

3. El sentido casi entomológico en la forma de seguir y estudiar a sus personajes. No es Don Luis Buñuel, ajeno a esta forma de ver las cosas.

4. La terrible crueldad de los hechos cuanto más fríos y despojados se presentan.

5. El sentido de riesgo y experimentación narrativa siempre basado en cómo observar lo que les pasa, o lo que no les pasa, a sus personajes.

6. Sentido de la narración. Contar cosas, no juzgarlas. Capacidad de síntesis, de contraposición. Como él mismo dice: *"Nunca he pretendido hacer cine útil. En este caso* **(Lecumberri)**, *la utilidad que tiene es la preservación de una memoria; pero por encima de todo eso, lo que yo pretendo es capturar la atención del espectador mediante una narración coherente y conmoverlo"*.

7. Capacidad para aclarar, precisar y contar con los encuadres y el movimiento de cámara.

8. Presencia de los marginados, los olvidados, los humillados, los perdedores.

9. Carácter crítico y político implícito, no explícito. Surge de la imagen y los personajes, no es una superestructura prefijada que se imponga.

10. La presencia de la familia y su ferocidad.

11. El sentido histórico de lo local para trascender a lo universal.

12. Los contrastes. Luces y sombras. De lo entrañable a lo salvaje -**La mujer del puerto** (1991), **La reina de la noche**-. De lo cotidiano a lo feroz -**Principio y fin** (1993), **El castillo de la pureza**-.

En fin: cómo una pequeña obra, medio perdida y poco conocida, puede contener grandes dosis de lo mejor de un cineasta.

Arturo Ripstein en el rodaje de **Tiempo de morir**

Afuera es feo:

la belleza del tiempo fotografiado

Jesús Angulo

En los años sesenta el cine latinoamericano vivía un período de efervescencia provocado, de una forma más o menos directa, por los cambios que se estaban viviendo en Europa a caballo de los "nuevos cines", singularmente de la mano de la fogosa aparición de la *Nouvelle Vague* francesa. No obstante, la idiosincrasia de cada una de las filmografías del continente, al sur de Río Grande, hacía que este fenómeno, como no podía ser de otra manera, adquiriese en cada país tintes muy particulares. En Argentina, siempre con los ojos especialmente atentos al viejo continente, el cambio de década llevó consigo una renovación inspirada en el movimiento francés, que buscaba hacer un cine más cercano a la realidad. Directores como Fernando Birri, Rodolfo Kuhn y Lautaro Murúa en-

cabezaron un movimiento que no llegaría a consolidarse. En la vecina Chile, Sergio Bravo fundó el grupo Cine Experimental, que explora un documentalismo comprometido, claramente deudor del cubano. De este grupo surgirán realizadores como Raúl Ruiz, Miguel Littin, Helvio Soto y Aldo Francia. En Cuba se había creado hacía poco (1959) el mítico Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficas (ICAIC). Mientras la escuela documentalista de Santiago Álvarez extendía sus influencias por medio del Noticiario ICAIC Latinoamericano desde 1960, el cine de ficción comenzaba a desviar su mirada del Neorrealismo italiano para fijarla en la provocadora *Nouvelle Vague*, siempre con Tomás Gutiérrez Alea como el realizador más relevante. Brasil, por su parte, protagonizaba el movimiento más radicalmente renovador, el *Cinema Novo*. Nelson Pereira dos Santos en **Vidas secas** (*Vidas secas*, 1963), Ruy Guerra en **Os fuzis** (1963) y Glauber Rocha en **Dios y el diablo en la tierra del sol** (*Deus e o diabo na terra do sol*, 1964) habían realizado sendos retratos de la dura vida en el Sertao, que desembocaron en 1965 en la formulación por parte del tercero de su teoría de la "Estética del hambre". México no es insensible a estos movimientos. El cine mexicano se había convertido durante los años cincuenta en la primera potencia latinoamericana, a costa de encasillarse en una producción plagada de melodramas costumbristas, epígonos de las comedias rancheras de los años treinta y productos seudo-históricos, pese a islotes tan ilustres como el Buñuel de **Los olvidados** (1950), **La ilusión viaja en tranvía** (1953) y **La vida criminal de Archibaldo de la Cruz** (*Ensayo de un crimen*, 1955), entre tantas otras. En torno a la revista *Nuevo Cine* (1961-1962) surgieron una serie de voces que reclamaban ideas renovadoras y pedían que se diese paso a una nueva generación. En 1964 el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) convoca un Concurso de Cine Experimental, que sirve de espoleta para que vayan apareciendo realizadores como Alberto Isaac, Paul Leduc, Rubén Gámez y Arturo Ripstein.

Ripstein, cuyas raíces se pierden en la Czestochowa polaca por parte paterna y en Ucrania por parte materna, es hijo de Alfredo Ripstein, Jr., uno de los más famosos productores del cine mexicano. Por mucho que el propio realizador se haya quejado a veces de que tuvo que luchar contra las reticencias que provocaba el hecho de ser el hijo del productor, esto no dejó de ser un auténtico privilegio. Desde bien pequeño, los rodajes fueron para él algo familiar. No obstante, su padre se negó en principio a propiciar su pasión por el cine y tuvo que cursar sucesivamente estudios de Derecho en la Universidad de México, Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana e Historia en el Colegio de México. Sin embargo, y como ha contado él mismo en numerosas ocasiones, esta pasión estalló en él muy pronto. A los quince años su padre le llevó a ver **Nazarín** (1958), de Luis Buñuel. Si siempre había tenido claro que quería dedicarse al cine, ahora ya sabía lo que quería hacer exactamente: realizar películas. Profundamente conmovido, fue a ver a Buñuel, amigo de su padre, para decirle que quería ser realizador como él. El áspero director aragonés le cerró la puerta en las narices para, al poco, hacerle entrar y proyectarle dos veces **Un perro andaluz** (*Un Chien andalou*, 1929).

A partir de ese momento, Ripstein se las ingenió para frecuentar cada vez más los platós. A los diecinueve años consigue que Buñuel le admita como asistente personal en **El ángel exterminador** (1962), aunque su nombre no aparezca en los créditos por imperativos sindicales. Curiosamente, Ripstein se declara deudor del realizador de **Nazarín** más desde el punto de vista ético que técnico: *"De Buñuel no he aprendido técnica, sino una serie de propósitos, como el deseo de no traicionarse a sí mismo"* (1). No fue su único trabajo como asistente, al tiempo que colaboraba con Carlos Savage descubriendo los secretos del montaje y se relacionaba con los miembros del Nuevo Cine.

Su clara adscripción a los movimiento renovadores del cine mexicano congeniaba mal con su deseo de hacerse un sitio en la industria de su país. Pero aun así su estrategia era clara, como declaraba casi treinta años después: *"No había otra alternativa. Los sindicatos, potentes y encerrados en sí mismos, no permitían filmar fuera de sus estructuras. El sindicalismo determinaba la línea de la cinematografía mucho más que los productores, que no tenían a su disposición realizadores, estrellas, guionistas, etc. En México siempre hemos sido* free lance. *Era preciso intentar modificar la industria desde dentro, a la vieja manera leninista: en las entrañas del monstruo"* (2). Aparentemente el debut como realizador de Arturo Ripstein, veintiún años, podía entrar de lleno en el cine comercial de la época. Los *westerns* mexicanos eran un filón. Suponían un valor de exportación (en Alemania, por ejemplo, eran consumidos con cierta avidez). Y el joven realizador cede ante los productores y convierte su primitiva idea de filmar un drama rural contemporáneo en una película de género. Sus personajes se ven obligados a dejar el todoterreno, como él había deseado, por el caballo. Pero Ripstein no se deja ganar por el tópico y se sumerge en una puesta en escena que traspasa los códigos genéricos. Tiene muchas bazas en su mano y las utiliza como un consumado juga-

dor de póker. Su gran acierto es imponer al productor (su padre) a dos jóvenes escritores que en pocos años habrían de transformar la narrativa latinoamericana: el colombiano Gabriel García Márquez y el mexicano Carlos Fuentes. Su gran habilidad, rodearse de algunos de los más prestigiosos técnicos del país. El veterano Alex Phillips será el director de fotografía; su maestro Carlos Savage se hará cargo del montaje. Nombres como estos últimos contribuyen decisivamente a conceder a la película una factura técnica muy por encima de lo habitual en un realizador primerizo. Los diálogos de aquéllos, basados en un argumento del primero, dan a **Tiempo de morir** (1965) una densidad que traspasa la propia historia.

Viendo hoy **Tiempo de morir** es imposible sustraerse a la evocación de la narrativa de, particularmente, García Márquez. La historia de este Juan Sáyago que regresa tras dieciocho años de cárcel para que le maten, es inevitablemente la "crónica de una muerte anunciada". Su llegada al pueblo, a pie, siguiendo las desoladoras vías vacías del ferrocarril, hace que uno piense que viene de otro tiempo, porque de ningún otro espacio parece surgir. Es el realismo mágico, tan físico, tan carne y sudor, que hace que en el pueblo se diga que *"a Juan Sáyago no le entran las balas"*. Un pueblo cuya vida parece oscilar entre la siesta y la violencia, entre el calor y la tragedia. Hay diálogos ante los que se tiene la tentación de buscar su igual en alguna novela determinada del escritor colombiano. *"Al fin le llegó su hora. Todo lo que viva de aquí en adelante será vida prestada"*. Final inevitable, tragedia en su sentido primero: *"No depende de mí, señora, es algo que tiene que suceder sin remedio"*, responde Pedro, el hijo menor de Raúl Trueba, a las súplicas de Mariana, de nuevo un personaje éste tan de Márquez, con el alma doblada por tantos siglos de espera.

La habilidad para engarzar estos elementos dentro de un argumento típico del *western* es uno de los grandes logros de la película. Porque, en síntesis, **Tiempo de morir** se podría contar como un *western* más o menos clásico. El noble pistolero, incapaz de disparar contra un hombre si no es de frente, en justa lid, regresa a su pueblo tras cumplir una larga condena. Los hijos de su víctima no pueden rumiar otro sentimiento que la venganza. La mujer que le amó, y que le ha esperado siempre, intenta, con más deseo que esperanza, que la pérdida no se repita. El *sheriff* pretende, sabedor de su impotencia, burlar lo inevitable. El viejo amigo espolea su hombría, que para él sería una especie de redención de la prisión en la que se ha convertido su cuerpo, apenas ya un saco de huesos crujientes. Un protagonista cansado, dispuesto a aguantar todas las provocaciones necesarias. Y un único final posible.

El duelo final es antológico. Juan Sáyago y Julián, el hijo mayor de Raúl Trueba, están solos, en un paisaje seco y árido. El viento levanta la arena, lo que confiere a la secuencia una cierta irrealidad. Sáyago se pone las lentes (el tiempo, el cansancio). Dos disparos cruzados. Julián cae. De nuevo el destino apretando el gatillo. Pedro no ha llegado a tiempo para evitarlo y reta ahora al matador de su familia. Otra vez el destino. Pero Sáyago ya no puede más. Da la espalda a quien le tiene que matar. Pedro suplica. Sáyago se aleja. El primer disparo dibuja un círculo negro en su espalda. Continúa alejándose (*"A Juan Sáyago no le entran las balas"*). Pedro dispara, dispara. Sáyago se desploma junto a la cruz de madera que recuerda el lugar en el que murió Raúl Trueba.

Ripstein reúne todos estos materiales con una puesta en escena a la vez vibrante y pausada. Minuciosa en la recreación de una atmósfera, de un clima en el sentido estricto de la palabra, pesada e indolente y, a la vez, con una sabia utilización de la elipsis y los tiempos muertos. Vibrante gracias a los movimientos que confiere a la cámara: *"Desde mi primer film, **Tiempo de morir**, deseaba tener una cámara fluctuante, capaz de volar. Concebía los movimientos en su continuidad, sin cortes. Jamás he seguido las enseñanzas de Eisenstein, para el que el montaje es la esencia del cine, puesto que la yuxtaposición de dos imágenes produce una tercera, mental. La teoría de Eisenstein estaba ligada a las condiciones de la época: las cámaras eran enormemente pesadas, con un movimiento limitado... Todo ha cambiado, porque las cámaras son mucho más ligeras y la movilidad de los aparatos es considerablemente más elevada"* (3). Esto queda dicho por un realizador que estudió durante un tiempo, y en profundidad, las claves del montaje y que para su película elige a su propio maestro, Savage, para hacerse cargo de ese trabajo. En **Tiempo de morir** la postergación del montaje a la acción de la cámara tiene un sentido muy concreto. Ni más ni menos que el de la elección del punto de vista de la narración, que en este caso se traslada a la cámara misma. Una cámara que sigue a Mariana, mientras ésta atraviesa varias habitaciones de su casa, durante la primera visita del recién regresado Juan Sáyago. No es la mirada de Sáyago, ni la de la propia Mariana, sino la misma cámara la que nos muestra los dominios de su soledad acumulada. Y es la cámara la que, abruptamente, abandona la narración del viejo boticario a Pedro de la auténtica causa de la muerte de su padre, mostrándonos, con la voz en *off* de esa narración, las provocaciones que ahora repite el joven Trueba. El pasado irrumpiendo, vivo, en el presente. Y la que per-

Juego peligroso

sigue a Julián cuando éste golpea una y otra vez con su cinturón a Pedro, infiel a la memoria de su padre, asumiendo así la figura justiciera de éste. Como es la cámara la que muestra la curiosidad-atracción, la duda, de Pedro, cuando en la oscuridad de la noche se acerca hasta las proximidades de la oficina del *sheriff* para mostrar a su novia la figura del hombre que debe morir. Con Sáyago y el *sheriff* en primer plano, un espléndido uso de la profundidad de campo deja ver al fondo, más allá de la puerta abierta (el calor siempre abre las puertas), las figuras furtivas de los jóvenes.

Muchas de las constantes temáticas del cine de Ripstein aparecen ya en **Tiempo de morir**. La violencia, siempre presente en su cine, pero también en gran medida en el cine mexicano, subterránea o expresa, es ya vector de la historia. Como lo es la presencia de la familia como factor determinante. El padre muerto es aquí el que rige el destino de sus hijos, de forma casi tan determinante como el padre absoluto de **El castillo de la pureza** (1972). Si Julián no alberga la mínima duda, la atracción que Pedro siente por Juan Sáyago (que tiene algo de incestuosa -en un sentido puramente ético-, en cuanto que el joven tiene hacia el asesino de su padre oscuros sentimientos filiales), no impedirá que acabe siendo su asesino. Y, por último, está la fatalidad, último escalón del pesimismo. Como el propio Ripstein explicó: *"Todos tienen una urgencia de terminar con el asunto que fueron a hacer"*.

La película no tuvo una buena acogida comercial. El público no estaba preparado para un *western* tan "intelectual". Sin embargo, una buena parte de la crítica descubrió en el realizador de **Tiempo de morir** a una de las más importantes personalidades del cine mexicano.

Al año siguiente su padre le ofreció la posibilidad de realizar una nueva película. La productora Alameda Films tenía inmovilizada en Brasil una cierta cantidad de dinero, que era imposible sacar del país. A los productores les pareció que lo mejor que podían hacer era rodar allí una película. Se trataba de hacer una producción ficticia mexicano-brasileña, en cuya segunda parte emplearían ese pequeño capital. El proyecto era realizar una comedia con tres episodios que deberían rodar Luis Alcoriza, Arturo Ripstein y Sergio Véjar, aunque éste último nunca llegó a realizar el suyo y **Juego peligroso** (1966) quedó reducido a los de los dos primeros. El de Alcoriza, más logrado en opinión del propio Ripstein, tenía

una hora de duración; el suyo (**HO**), poco más de media hora.

El argumento está descrito así en el libro de Pérez Estremera sobre su realizador (4): *"Homero Olmos, publicista de televisión, viaja a Río de Janeiro cuando encuentra en la carretera a la pareja de recién casados Claudia y Luis, cuyo auto se ha descompuesto. Mientras Luis se queda a esperar una grúa, Homero accede a llevar a Claudia a la casa donde ella debe pasar su luna de miel. Ahí, después de varios incidentes, Claudia se dice casada por interés e inicia un romance con Homero que interrumpe la llegada de Luis. Éste toma una foto de la pareja en disposición amorosa y Homero debe pagar el chantaje. Claudia y Luis vuelven a la carretera para cobrar una nueva víctima"*. Mientras Emilio García Riera defiende el ingenio de unos diálogos que llevan la marca de su autor, de nuevo García Márquez, el realizador se muestra implacable con su trabajo: *"Es probablemente la película mía... que peor ha envejecido, la que peor resiste el paso del tiempo, la más determinada por una serie de tics de la época, una película de la que no se puede decir una sola palabra de salvación"* (5).

Pero Ripstein nunca dio por perdido el tiempo pasado en Brasil para realizar **HO**. Allí tuvo ocasión de relacionarse con algunos de los miembros del *Cinema Novo*, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade y Carlos Diegues, y quedó fascinado por unos realizadores que no sólo estaban revolucionando el cine brasileño, sino que estaban consiguiendo un respaldo popular que los tímidos intentos renovadores de su generación estaban lejos de lograr en México. Tras el golpe militar de 1964 estos cineastas proseguían sus trabajos: *"El creciente terror ejercido por el régimen militar y las cada vez más frecuentes intervenciones de la censura obligaron a muchos cineastas, hacia fines de los años sesenta, a envolver la realidad en imágenes más ambiguas, menos evidentes, a buscar metáforas que fueran comprensibles sin ser atacados por el régimen"* (6). Ese mismo año de 1966, Carlos Diegues realizaba **A grande cidade**; Rocha continuaba con **Maranhão** la línea de **Amazonas, Amazonas** (1965), cortometrajes ambos que proponían una dura visión del mundo rural brasileño, en la línea del citado **Dios y el diablo en la tierra del sol**; De Andrade dirigía **O padre e a Moça**, drama rural a cuyo estreno tuvo ocasión de asistir el propio Ripstein. Éste se movía, ante tal actividad, entre la fascinación y la desesperanza: *"Me encontré con el momento en el que los realizadores del* Cinema Novo *publicaban sus libros, tratados y ensayos, mientras yo trataba de rodar una comedia estúpida. La experiencia fue dolorosa, amarga y debí de soñar con el suicidio por primera vez en mi vida. El rigor y la clarividencia del* Cinema Novo *me impactaron. Yo apreciaba el vuelo de la imaginación a partir de una realidad dada, muy concreta, la manera de utilizar la cámara en función de las obsesiones y las necesidades de los cineastas. Los brasileños estaban a punto de hacer el cine más importante jamás producido en América Latina"* (7).

La frustración de Ripstein a su vuelta de Brasil no recibió, precisamente, una cura balsámica con su siguiente película. Concebida casi como una superproducción, con su padre al frente, pero con la participación del Estado, filmada en Panavisión y con un actor relativamente cotizado a nivel internacional como Renato Salvatore a la cabeza del reparto, todo auguraba que **Los recuerdos del porvenir** (1968) podía ser la consagración de su joven realizador. Sin embargo, los problemas empezaron ya antes del rodaje. El guión primitivo, para el que Ripstein contaba con la colaboración de Julio Alejandro -guionista de Buñuel en **Abismos de pasión**, (1954), **Nazarín**, **Viridiana** (1961), **Simón del desierto** (1965) y, más tarde, **Tristana** (1970)-, situaba la acción en 1926, durante la sublevación cristera. Los cristeros, un movimiento católico fundamentalista, se enfrentaron al presidente Calles cuando éste, que había favorecido la aparición de una Iglesia Apostólica Mexicana, decidió registrar y reducir el número de sacerdotes. Al director de Cinematografía de la época, Mario Moya Palencia, no debió parecerle un tema adecuado para el momento. Prohibió taxativamente que la película se situase en esas coordenadas históricas. Hubo que datarla unos años antes y trasladar el enfrentamiento al ejército, más en concreto a un obsesivo coronel, con una facción del movimiento revolucionario. Es difícil a estas alturas saber lo que esta intromisión de la censura en el argumento supuso para el film, pero lo cierto es que Ripstein la considera determinante. Esto quedó agravado por el hecho de que su padre, en calidad de productor, modificó en forma sustancial el metraje de la película. No es difícil imaginar el desasosiego que para Ripstein, impactado por la libertad creadora de sus colegas del *Cinema Novo*, supusieron todas estas intromisiones.

Nos encontramos ante una película descompensada y confusa, en la que se mezclan mal las mórbidas pasiones de sus personajes con las peripecias argumentales en las que se desarrolla. Por si esto fuera poco, la credibilidad que algunos de sus actores confieren a sus interpretaciones es más que dudosa. Los personajes femeninos de Julia Andrade (Susana Dosamantes) e Isabel Moncada (Daniela Rosen), absolutamente claves en la película, no consiguen transmitir el carácter de almas atormentadas que deberían haber sacado chispas a una epidermis que, por

el contrario, permanece en demasía opaca a sus pugnas interiores. Todo lo contrario de Renato Salvatore, que logra asirse a un personaje lleno de matices en medio del naufragio. Pronto se tiene la sospecha de que Ripstein no consiguió permanecer insensible a las presiones externas y se centró en realizar un trabajo lo más correcto posible. Esta presumible falta de fe tiene especial importancia si tenemos en cuenta que la historia pedía pasión y enormes dosis de sutileza. Ripstein opta por el distanciamiento y la película se torna fría cuando necesitaba todo lo contrario.

Los recuerdos del porvenir

Hay, sí, un intento de refugiarse en una serie de búsquedas en el terreno de la puesta en escena. Prosigue el intento de conferir a la cámara el carácter de punto de vista, que persigue a los personajes y se convierte en única poseedora -y con ella el espectador- de una visión de conjunto de la historia. Esto se evidencia especialmente en la última media hora de la película cuando, en un sosegado montaje paralelo, la cámara nos traslada sucesivamente a la fiesta-trampa dada en honor del coronel, a la emboscada tendida a los revolucionarios que pretenden aprovechar la confusión para sacar del pueblo al cómico asediado, a la culminación de los deseos de Isabel hacia el coronel, al interrogatorio de los detenidos y su fusilamiento final... Ninguno de los personajes del drama tiene en sus manos todas las fichas de este juego implacable, que sólo el espectador posee. La elipsis es utilizada con destreza y profusión, sobre todo para eludir la recreación en las numerosas muertes violentas, casi ninguna de las cuales nos es mostrada directamente. Por otro lado, los diez últimos minutos, que desembocarán en el fusilamiento final, poseen una planificación y una progresión dramática que se echan de menos en el metraje anterior, pese a las fallidas "escenas de masas" cuando los habitantes del pueblo intentan oponerse a la última carnicería de los hombres del coronel Rosas con bastante poca credibilidad.

Si casa mal con la historia la excesiva profusión de objetos, que arranca ya desde los carteles de crédito y cuyo barroquismo adquiere excesivo protagonismo, es sin embargo en **Los recuerdos del porvenir** donde se da entrada, con todos los honores, a un objeto-fetiche en el cine de Ripstein: el espejo. Los espejos se multiplican con una inteligencia que el realizador irá perfeccionando a lo largo de su filmografía adquiriendo múltiples significados. Enfrentan a la decadencia (*"Dios mío, ésa soy yo. Esa vieja dentro del espejo. Así me ve la gente"*); apuntalan la autosatisfacción, pero también la soledad; se convierten en arma fundamental de la puesta en escena para proporcionar profundidad de campo o hurtar su posición en *off* a determinados personajes; sirven de anticipo dramático (la rotura del espejo por parte de Rosas, que presagia el final de Julia y Felipe Hurtado).

En el guión hay apuntes que, pese a su escaso desarrollo, no dejan de ser brillantes, como el mundo solidario y penoso de las mujeres arrastradas por los militares, en ocasiones directamente raptadas por ellos; la figura del soldado Álvarez, preso de su propia incapacidad de rebelión, que sólo la ebriedad le ayuda a traspasar; el homenaje a Buñuel (a él está dedicada la película) en la secuencia en la que la burguesía local queda atrapada en su propia fiesta, si bien, a diferencia de **El ángel exterminador**, la fuerza que les impide salir es, esta vez, física. Hay igualmente bellos retazos en los diálogos, básicamente entre el coronel Rosas y Julia, como cuando aquél se ve invadido por los celos:

- *Esto no te lo he dado yo.*
- *No nací cuando me encontraste.*
- *No. Ya tenías la cintura muy quebrada.*

O la queja, más que interrogación: *"¿Qué hay detrás de tus ojos, Julia? ¿Qué has visto? ¿Quién te ha mirado a ti? ¿Qué has hecho?"*.

Con **Los recuerdos del porvenir** Ripstein se encontraba en un callejón sin salida. Y eligió el único camino que la máxima del viejo Buñuel le dejaba abierto, *"el deseo de no traicionarse a sí mismo"*. Las poco estimulantes expe-

riencias de **Juego peligroso** y **Los recuerdos del porvenir** le llevan a renegar de la industria cinematográfica de su país y emplearse en tres años de búsqueda, representados por una serie de películas de metraje limitado y propuestas vanguardistas.

En una noche de borrachera el realizador Felipe Cazals, el montador Rafael Castanedo, el crítico Tomás Pérez Turrent, el escritor español Pedro Miret y el propio Ripstein decidieron fundar una pequeña productora, Cine Independiente de México. Pretendían con ella hacer tres películas de bajo presupuesto que dirigirían Cazals, Castanedo y Ripstein. Recaudaron dinero consiguiendo que un grupo de pintores amigos les cediesen algunas de sus obras, que vendieron a continuación. Así fue como surgió **La hora de los niños** (1969), basada en el cuento *El narrador*, de Pedro Miret, autor junto a Ripstein del guión. Julio Alejandro se responsabilizó de los decorados y el propio Castanedo del montaje. Carlos Savage se convirtió en actor para la ocasión en el papel protagonista. Concebida como un cortometraje, **La hora de los niños** acabó superando los sesenta y cinco minutos. Cazals, por su parte, realizó el largometraje **Familiaridades** (1969).

El resentimiento de Ripstein hacia una industria por la que se sentía maltratado y sus ansias de buscar nuevas formas de expresión lo llevan a hacer una película radical, un salto sin red. Para empezar, rechaza cualquier forma de narración clásica. El argumento es casi inexistente: un matrimonio tiene que salir de noche y contrata a un payaso para que entretenga a su hijo. El payaso cuenta al niño una serie de cuentos e incluso le lee un periódico. Finalmente decide arramplar con un cuadro como pago de sus honorarios y abandona la casa sin esperar el regreso de los padres. No ocurre nada más. Y Ripstein se extiende en la narración de ese tiempo suspendido, con planos largos y escasos movimientos de cámara. Sin concesiones, con un empleo del tiempo casi real.

Tanto **La hora de los niños** como **Familiaridades** tuvieron una más que notable incidencia en determinados círculos críticos, profesionales y de espectadores, deseosos de encontrarse en la pantalla algo distinto al tópico cine comercial habitual. Sin la bendición sindical, y por tanto sin permisos legales para su distribución comercial, estas películas vieron reducida su exhibición a circuitos paralelos, como cine-clubes o festivales. El mismo camino que seguirán las siguientes obras de Ripstein. El mismo año, 1969, realiza **Salón independiente**, un cortometraje de veinte minutos, en blanco y negro, que recrea una exposición de pintura colectiva, en la que colaboran varios de los pintores que habían ayudado con sus obras a la financiación de las películas de Cine Independiente de México. La película, concebida como un regalo a dichos artistas, fue dirigida conjuntamente por Ripstein, Cazals y Castanedo, que se encargó a su vez del montaje.

A continuación trabaja para Gustavo Alatriste en el documental **QRR** (1970), un largometraje sobre Ciudad Netzahualcóyotl, populosa barriada obrera en el nordeste de la capital federal, que debe su nombre a un soberano precolombino de Texcoco, reino gobernado por los chichimecos, que sucumbió con la llegada de Hernán Cortés a México. Aunque no figura en los créditos, Ripstein asegura que fue él el director de la película, mientras Alatriste se limitó a realizar las entrevistas. El realizador Paul Leduc fue el responsable del sonido, mientras Castanedo era nuevamente el montador. Ripstein pidió a Alatriste que le regalase el negativo sobrante, que fue a parar a sus siguientes cortos.

Con ese material realiza, en 1970, tres cortometrajes: **Crimen**, **La belleza** y **Exorcismos**. En todos ellos cuenta prácticamente con un equipo de colaboradores fijos: Rafael Castanedo es, inevitablemente, el montador; Alexis Grivas, con el que ya había trabajado en **QRR**, es el director de fotografía; Paul Leduc es el responsable de sonido del primero, mientras en los otros dos es sustituido por Salvador Topete; incluso, Julio Alejandro ejerce de decorador en **La belleza**. A nivel narrativo, todos ellos responden a una condensación dramática desarrollada en un (breve) tiempo real. La cámara apenas se mueve. Los planos son casi siempre fijos y poco numerosos, especialmente en los dos primeros. El despojamiento narrativo y el uso de una cámara estática son los dos más evidentes signos de distinción del periodo abierto por **La hora de los niños**. Los tres fueron rodados en una sola jornada, con la excepción de **Crimen**, que requirió dos, una para los planos de interior y otra para los exteriores.

El argumento de **Crimen** se reduce a un encuentro sexual (apuntado con una absoluta inexpresividad) y al acecho en el exterior de la casa donde se produce de un hombre armado con una escopeta que espera la salida de los amantes y que acabará disparando sobre él. Sólo una breve panorámica al principio de la película, sobre el paraje solitario y la casa un tanto destartalada, altera la fijeza de la cámara. Tan sólo dos planos, por supuesto fijos, consumen casi quince de los veinticinco minutos del metraje. El primero, en el interior de la casa, nos muestra a la mujer desnudándose lentamente, sin el más mínimo asomo de erotismo, mientras que su supuesto amante ocupa la parte izquierda del encuadre, de espaldas a la cámara. En el siguiente plano medio del hombre de frente su mirada es tan fría como la de su compañera. En el segundo asisti-

mos, estáticos, a la contemplación del hombre armado en el exterior, que durante casi siete minutos se limita a cambiar tres veces de postura mientras acaricia su rifle y espera tan inexpresivo como los otros personajes.

La belleza es, argumentalmente, un chiste negro que haría, seguramente, poca gracia a las feministas. Se trata de la espera de un marido a su mujer, mientras ésta se acicala en la habitación contigua, hasta que acaba matándola, como nos muestra el cojín ensangrentado con el que se cierra la película. Ni uno sólo de los doce planos en los que se consumen los dieciocho minutos de su metraje muestra el más leve movimiento de cámara. De hecho, los cinco primeros planos (que suman diez minutos) no suponen entre sí otro cambio que la distancia -y por tanto la amplitud de encuadre- entre la cámara y el marido progresivamente impaciente. La única frivolidad que Ripstein se concede es un par de cortes de montaje en el plano inicial, que dan una cierta "agilidad" al ritmo de la película. A medida que avanza la "acción", una sensación de claustrofobia invade al espectador. Si en **Crimen** el único sonido de fondo son los ruidos del tráfico de una carretera que se intuye cercana, en **La belleza** la banda sonora la constituye un sonido monótono, que recuerda una respiración forzada y que casi se acaba atribuyendo al atormentado cerebro del marido. No menos desasosegantes son los planos fijos sobre la mujer mirándose a un gran espejo, en cuya parte superior se apoya otro menor. Una vez más un juego de espejos, que multiplica por tres el rostro de la esposa.

Exorcismos es la más extraña de las tres, hasta el punto de que aún hoy permanece inexplicable para su propio realizador. Un hombre se acerca lentamente hasta un taller de carpintería. Una vez en él realiza una serie de movimientos

La hora de los niños

gratuitos, mientras esta vez el sonido de fondo es la monotonía de sus máquinas en funcionamiento. En paralelo, una mujer, que ha abierto la película mirando a través de una ventana, se restriega, finalmente de forma evidentemente erótica, en una pared. Por fin, la mujer bajará sus bragas púdicamente protegida por la falda. Ripstein afirma que la película está inspirada en *El gran cristal*, de Marcel Duchamp.

Autobiografía (1971) es calificada directamente por el propio Ripstein como *"una* boutade *monumental"*. El cortometraje se limita a mostrar al propio realizador en cuatro planos medios de dos minutos cada uno, primero de frente, luego sobre el perfil izquierdo, más tarde sobre el derecho y, finalmente, de espaldas. Este pequeño autohomenaje cierra un paréntesis de búsquedas formales y breves divertimentos, entre los que no faltaron proyectos irrealizados y algún encargo, como cuatro documentales de diez minutos (dos realizados por Castanedo y otros dos por él) financiados por la Secretaría de Educación Pública.

A Ripstein le costó tiempo y trabajo que Buñuel le dejase entrar en su casa con la cámara. Y si finalmente accedió, lo hizo poniendo la condición de que se debía limitar a filmar lo que allí ocurriese y que él no abriría la boca. Los cincuenta minutos de **El naúfrago de la calle de la Providencia** (1971) constan, a partir de ahí, de dos partes diferenciadas: lo filmado en esa casa y una serie de declaraciones de personas que conocían bien al realizador aragonés. Buñuel se limita, prácticamente, a elaborar sus famosos martinis, conocidos por su extrema sequedad, y a obsequiar a la cámara con miradas a veces hoscas, a veces dominadas por amplias risotadas. Más allá de unas imágenes más o menos convencionales la cámara trasluce ternura, admiración e, incluso, respeto hacia el poco predispuesto protagonista. Admiración que queda en evidencia en las declaraciones de Max Aub, Carlos Fuentes, Carlos Savage -montador de, entre otras películas de Buñuel, **El ángel exterminador**-, Lilia Prado y un Julio Alejandro irónico y divertido. El título de la película se toma prestado, precisamente, del que primitivamente tenía el guión de **El ángel exterminador**, título concebido por José Bergamín que se impuso finalmente. Aparte de su valor iconográfico, **El naúfrago de la calle de la Providencia** vale como

exorcismo, como el pago de la deuda que su realizador siempre ha sentido hacia el autor de **Nazarín**.

El castillo de la pureza (1972) supone la vuelta de Ripstein al cine "comercial". La idea de realizar esta película partió de Dolores del Río, la gran estrella del cine mexicano, que había comprado los derechos de la obra teatral *Los motivos del lobo*, de Sergio Magaña. La actriz quiso llevar la obra a la pantalla con CLASA Films, la productora de Felipe Subervielle, Ángel de la Fuente y el gran director de fotografía Gabriel Figueroa. El proyecto le fue ofrecido a Buñuel, que lo rechazó no sin recomendar a Ripstein para su realización. La obra de teatro estaba basada en un hecho real. Un hombre había sido detenido por poseer una considerable cantidad de estricnina, que utilizaba para la fabricación casera de un matarratas que él mismo comercializaba. A raíz de la detención se descubrió que durante dieciocho años había mantenido encerrados en la casa familiar a su mujer y sus tres hijos. Ripstein aceptó la propuesta, pero decidió olvidar la obra de Magaña y partir del suceso original, para lo que escribió un guión con José Emilio Pacheco. Pronto surgieron los enfrentamientos con Dolores del Río. La diva, que debía ser la protagonista, quería a Rod Steiger como compañero. A partir de aquí se sucedió una guerra de *casting*. Ripstein y Pacheco mostraron su desacuerdo con la elección y propusieron a Fernando Rey, que estaba dispuesto a rebajar sus honorarios habituales para hacer la película. Esta vez fue Dolores del Río la que se negó, proponiendo a Ignacio López Tarso, rechazado a su vez por los guionistas. Tras estos tiras y aflojas Ripstein se encontró con un guión, pero sin productora.

En 1969, un año antes de que su hermano accediese a la presidencia mexicana, Rodolfo Echeverría había sido nombrado director del Banco Cinematográfico, el organismo estatal de fomento del cine. Desde su cargo intentó potenciar un cine más de autor, buscando fórmulas mixtas de financiación. Fue Angélica Ortiz, a la postre productora ejecutiva de **El castillo de la pureza,** la que le puso en contacto con él. Echeverría apoyó de inmediato el proyecto.

El castillo de la pureza resulta ser una película clave en el cine de Ripstein. Es, por una parte, la culminación de una obra hasta entonces en cierto modo desorientada. Una obra que había partido de un debut tan prometedor como cargado de sugerencias (**Tiempo de morir**); que había continuado con dos amargos trompicones (**Juego peligroso** y **Los recuerdos del porvenir**); y que se había refugiado en un período de búsquedas envidiablemente original e independiente (de **La hora de los niños** a **El naúfrago de la calle de la Providencia**). Pero también es el primer paso de un cine cada vez más maduro y personal, al tiempo que la primera obra maestra de una filmografía que no está exenta de obras merecedoras de tal calificativo -**El lugar sin límites** (1977), **El imperio de la fortuna** (1985), **Mentiras piadosas** (1988), **La mujer del puerto** (1991), **Principio y fin** (1993) y **La reina de la noche** (1994)-.

Sus experimentaciones vanguardistas le habían llevado a la convicción de que su cine (el cine) requiere un tiempo pausado: *"El espectador da la impresión de encontrarse en una prisa perpetua. La agitación es la regla. La belleza del tiempo fotografiado y modelado le es casi insoportable"* (8). Esta frase, dicha más de veinte años después, es válida para **El castillo de la pureza**, en la que nuevamente abundan los planos fijos y donde las panorámicas o escasos *travellings* de acercamiento a los personajes se toman su tiempo. Un tiempo sin precipitaciones, sin roturas abruptas. En la casa cerrada de Gabriel Lima una hora es tan idéntica a la anterior como las gotas de lluvia purificadora que se convierten, prácticamente, en la única presencia exterior tolerada. La vida entre las viejas paredes no transciende a su encierro. Si acaso los es-

El castillo de la pureza

pejos (otra vez los espejos) permiten una ilusoria transgresión del reducido espacio. Y en ese tiempo apresado, de nuevo una reflexión sobre la familia. El padre ausente de **Tiempo de morir** es aquí omnipresente. En ambos casos, todopoderoso y dictatorial. La familia, en la filmografía de Ripstein, está lejos de obedecer a los tópicos. Sin afán de exhaustividad posee toda una galería de heterodoxia: de los citados padres castradores (por evocación u opresión) al padre homosexual de **Un lugar sin límites**, los incestos de **Principio y fin** y **La mujer del puerto** o la determinante madre y la hija comprada de **La reina de la noche**.

El castillo de la pureza es más la historia de una autorreclusión que la de un encierro. Si Gabriel Lima secuestra a su familia en una casa tan en ruinas como su negocio o su propia ideología, es por miedo. Miedo a una sociedad que compara con las ratas, a las que persigue (en una venganza más que metafórica) con su veneno casero. Miedo hecho de celos: *"Siempre estuviste llena de hombres. Todo el tiempo estás pensando en ellos, aunque finjas no pensar en nada"*, dice a Beatriz, su mujer. Miedo puritano a sus propios instintos: las vergonzantes proposiciones a la joven interpretada por María Rojo o su no menos mal digerida visita al prostíbulo. Miedo, en fin, a una libertad que predica a su doblegada familia, a cuyos hijos ha puesto por nombres Utopía, Porvenir y Voluntad. El entramado ideológico con el que trenza el encierro es falaz, no otra cosa que pura autodefensa. La coraza de un ser débil que se tambalea progresivamente con cada síntoma de rebeldía, hasta hundirse cuando su casa (templo) es invadida (profanado).

El encierro lleva en sí mismo el germen de su destrucción. El despotismo del padre dura ya dieciocho años cuando arranca la acción de la película. Hasta entonces todo ha funcionado a la perfección. Pero ya el tiempo se le está acabando. La casa se estrecha. La presencia de la lluvia, auténtico desahogo erótico, ya no es suficiente. La máxima del padre, repetida aplicadamente por Porvenir, *"Afuera es feo"*, ya no ejerce de muro de contención. La curiosidad de la pequeña Voluntad es la primera señal. Corre a mirar el exterior arrastrando a sus hermanos. Sin embargo, lo que ve en la calle no es otra cosa que un camión de basura. Afuera es feo. Pero luego será la piel de Utopía. Y la de Porvenir. El incesto, única salida del encierro enfermizo. Y, a partir de ahí, el fin.

El castillo de la pureza

El castillo de la pureza es tan sólo la primera de una larga lista de reclusiones en el cine de Ripstein. El inicio de una huida de los espacios abiertos, del sol, de la luz, que llega hasta la exageración cuando en **Un lugar sin límites** se nos muestra un pueblo al que el cacique ha hurtado la luz eléctrica, forzando un mundo de palmatorias. Pero, entre una y otra, hemos podido conocer a unos personajes que se encierran en una isla para huir de la Segunda Guerra Mundial (**Foxtrot**, 1975) o visitado la más famosa cárcel mexicana (**Lecumberri**, 1976). Una atracción por el encierro que llegará hasta la última etapa de su filmografía, claustrofóbica y desesperanzada, brutalmente bella.

NOTAS

1. Paranaguá, Paulo Antonio: "Entretien avec Arturo Ripstein. Filmer comme une forme de revanche". *Positif*, número 398. Abril, 1994.

2. Ibídem.

3. Paranaguá, Paulo Antonio: "Entretien avec Arturo Ripstein et Paz Alicia Garciadiego. L'amour tue". *Positif*, número 410. Abril, 1995.

4. Pérez Estremera, Manuel: *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*. Festival de Cine de Huesca. Huesca, 1995.

5. Garcia Riera, Emilio: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.

6. Schumann, Peter B.: *Historia del cine latinoamericano*. Ed. Legasa. Buenos Aires, 1987.

7. Op. cit.: nota 1.

8. Ripstein, Arturo: "Luis Buñuel et **Nazarín**". *Positif*, número 400. Junio, 1994.

El Santo Oficio

De la Inquisición a "La Manuela"

José Enrique Monterde

Seguir la trayectoria creativa de un artista parece que debería consistir ante todo en asistir al proceso de constitución de un estilo. Cualquiera que sea el arte de que se trate, resulta razonable exigir la capacidad del artista para establecer el territorio de su diferencia, para formalizar aquellos aspectos definidores de su "manera de hacer", que por supuesto deben estar vinculados a la consabida *weltanschauung* o visión del mundo, sin la cual lo estilístico no desbordaría el más banal manierismo.

En la medida en que apliquemos la noción de artista al ámbito cinematográfico, la base para la recognoscibilidad de un universo autoral no deberá apartarse de semejantes consideraciones. Y en esa perspectiva, cabe reflexionar sobre las diversas intensidades de ese proceso para cada cineasta; evidentemente podemos recordar los casos de Eisenstein, Buñuel, Welles, Godard o Pasolini, en los que su primera experiencia fílmi-

ca ya implica la constatación de un estilo consolidado; pero también podemos comprobar los casos de tantos otros cineastas no menos fundamentales (como Griffith, Ford, Hawks, Wyler, Renoir o Rossellini), cuya cimentación de un estilo no menos notable y característico fue el resultado de un largo proceso, hecho de numerosos trabajos relativamente o incluso en absoluto personales, ampliamente dilatados en el tiempo.

Pues bien, este proemio me parece necesario para situar el valor del período comprendido entre la realización de **El Santo Oficio** (1973) y **El lugar sin límites** (1977) en el conjunto de la amplia trayectoria cinematográfica de Arturo Ripstein, una trayectoria que no me parece definitivamente cuajada hasta **El imperio de la fortuna** (1985), punto de partida de una etapa jalonada por grandes filmes como **La mujer del puerto** (1991), **Principio y fin** (1993) y **La reina de la noche** (1994), aunque ello no implica la carencia de valores parciales en filmes anteriores, que por otra parte no alcanzaron la resonancia internacional de los recién citados, no sólo asiduos de los festivales internacionales sino incluso estrenados comercialmente en países como el nuestro.

Ese período 1973-1977 está integrado por otros dos largometrajes, además de los ya citados -**Foxtrot** (1975) y **Lecumberri (El palacio negro)** (1976)-, y diversos cortometrajes. Todos ellos se ofrecen con diversos aspectos de interés, mezclados con otras tantas debilidades, aunque sería injusto juzgar a partir de ellos al Ripstein ya autor completo de los noventa. En pocas palabras, ese período -que tal vez debería verse ampliado a **El castillo de la pureza** (1972)- deberemos considerarlo como un segundo período de formación del cineasta tras sus primeras experiencias profesionales (1965-1968) y su etapa radicalmente experimental, desarrollada al amparo del colectivo Cine Independiente de México entre 1969 y 1971, en parte como consecuencia de los cortes experimentados por **Los recuerdos del porvenir** (1968) y también del clima creado tras los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas.

Manteniendo el doble juego entre un cine netamente inserto en la industria cinematográfica mexicana y unas experiencias documentales al margen de toda voluntad comercial, Ripstein irá planteando en esos filmes algunos elementos realmente esenciales de su "visión del mundo" y, de forma más cautelosa, de algunas constantes estilísticas. Y éste será uno de los aspectos más apasionantes de su cine en esos años: rastrear las trazas de futuras excelencias, sin por ello minusvalorar el valor intrínseco de unos títulos que por otra parte contribuyen, en correspondencia a un momento muy determinado de la industria cinematográfica nacional, a una floración de películas que elevan el tono medio del cine mexicano a niveles notables, y que a la vez significan en líneas generales el asentamiento de una generación de directores mexicanos que nacieron al amparo de un cierto "nuevo cine mexicano" en los años sesenta y que junto a Ripstein consta de nombres como los de Felipe Cazals, Alberto Isaac, Jaime Humberto Hermosillo, Paul Leduc, Jorge Fons, etc., sin olvidar la contribución aún vital de Luis Alcoriza.

2

Será pues necesario situar sucintamente las condiciones bajo las cuales se va a desarrollar el trabajo de Ripstein y sus compañeros de profesión en esos años. El uno de diciembre de 1970 Luis Echeverría es elegido presidente de la nación y poco después nombra a su hermano Rodolfo Echeverría como presidente del Banco Nacional Cinematográfico, un cargo de esencial importancia ante la crítica situación de una cinematografía no ajena a la grave crisis política que ha asolado al país desde los sucesos del 68, pero con serias deficiencias propias. Éstas van desde la pérdida de los mercados exteriores -tan importantes en las épocas de florecimiento de décadas anteriores- hasta la disminución de la frecuentación en las salas nacionales, contabilizada nada menos que en siete millones respecto al año anterior, sin olvidar el descenso en una docena de títulos de los filmes producidos respecto al año anterior (de 87 en 1970 a 75 en 1971).

Ante esa situación, Rodolfo Echeverría lanzó un proyecto de reestructuración que incluía la propuesta de temas *"de interés nacional y extraordinario"* con un neto carácter cultural y didáctico; la reapertura de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas, cuya función básica es la de otorgar unos premios anuales denominados Ariel; la intensificación de la promoción en los mercados interior y exterior; y la renovación de la sección sindical de los realizadores, incluyendo a buena parte de los protagonistas del "nuevo cine mexicano" (entre ellos Arturo Ripstein) y con ello asumiendo la transición desde los ya veteranos artífices del banal cine mexicano dominante, siguiendo las trazas de esa voluntad de "elevación" del valor del cine patrio.

Esa nueva política, que tanta importancia tendrá en el desarrollo de la carrera de Arturo Ripstein, no careció de oposición, tal como testimonian unas declaraciones del dirigente sindical Rogelio González: *"El cine nacional ha sido invadido por un grupo de jóvenes cineastas degenerados que imprimen sobre película sus ideas*

sin ningún talento. Y si añadimos que nuestro Director de Cinematografía es un verdugo (Hiram García Borja), es claro que vamos a sufrir un cine de mala calidad a todos los niveles" (1). Pero más seria era la indisposición de buena parte de los productores convencionales, mientras que la renovación cinematográfica quedaba lastrada por su escasa incidencia en el ámbito de los técnicos cualificados; ante ello no puede extrañar el intento de la administración -a través de un pacto entre Víctor Parra, presidente de los nacionalizados Estudios América, y Jorge Baeza, secretario general del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria del Cine)- de potenciar la producción de filmes a base de reducir la duración de los rodajes a cambio de un aumento de los salarios.

La voluntad nacionalizadora del gobierno Echeverría pasó por la constitución de tres empresas (Conacine, Conacine I y Conacine II) y dos estudios (Churubusco y América); por el desarrollo del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC); y por la obtención de créditos para la producción estatalizada, que pasó de integrar 5 títulos sobre los 75 producidos en 1971 a los 23 sobre los 43 realizados en 1975. A pesar de las contradicciones del empeño y de que los resultados no fueron económicamente determinantes, cierto es que el proyecto contribuyó -como señala García Riera- a un cambio de mentalidad en relación al cine mexicano, desviando la atención primordial hacia los realizadores respecto al tradicional predominio de las "estrellas" y dándole un estatus intelectual, muy afín a un nuevo público de clase media. La ofensiva de esos autores del "nuevo cine", ahora enaltecido y apoyado desde las instancias oficiales, culminó en 1975 con la constitución del Frente Nacional de Cinematografía, aunque el relevo de Echeverría por José López Portillo en diciembre de 1976 significará un cambio de orientación de la política gubernamental -ahora encomendada a Margarita López Portillo, hermana también del presidente y encargada de la Secretaría de Radio, Televisión y Cinematografía (2)-, un reflujo del apoyo a los ya no tan bisoños "nuevos cineastas" y un retorno de los viejos poderes de la industria, a través de procesos de reprivatización. De esa forma se produjo un nuevo incremento cuantitativo, que permitió pasar de 38 filmes en 1976 a 81 en 1981 (con sólo 7 producciones estatales entre estos últimos), aunque sin una correspondencia directa con la calidad de los filmes. En definitiva, ése será el contexto político-industrial en que se moverá Ripstein durante esos años, de forma que sus diversos trabajos fílmicos se verán indudablemente marcados por él.

3

Si bien, como ya señalamos, resulta difícil delimitar en los filmes de Ripstein de este período la plenitud de unas constantes estilísticas, los tanteos que realiza están ya al servicio de algunas de sus constantes temáticas más características. Esto es, podemos afirmar sin excesivas dudas que dos líneas temáticas recorren buena parte de la obra de Ripstein, en esos años setenta y también en los años más recientes: la denuncia de la intolerancia y las situaciones de clausura o encierro físico que se corresponden con el agobio psicológico derivado de aquélla. Se trata, pues, de mundos cerrados, escenario de relaciones de poder que se singularizan en casos manifiestos de intransigencia y fanatismo, derivados de las diferencias religiosas, intelectuales, sexuales o de clase. Nos bastará así con tratar de reseguir esas dos líneas a lo largo y ancho de los diversos filmes realizados en el período, incluidos los documentales en que intervino.

Tras su reintegración en la industria cinematográfica en 1971 con **El castillo de la pureza**, ya producida por los nacionalizados estudios Churubusco, el siguiente film de Arturo Ripstein y primero que merece nuestra atención fue **El Santo Oficio**, perfectamente adecuado a la voluntad cultural manifiesta en las directrices oficiales. Producido por Conacine, no en vano se trató de uno de los filmes más caros de la historia del cine mexicano, precisamente junto a **Foxtrot**, cuando menos hasta 1987. Rodada en nueve semanas (entre el 20 de agosto y el 4 de noviembre de 1973) y estrenada el 12 de septiembre de 1974, tras haber sido presentada en el Festival de Cannes, aprovechó el exconvento de Actupán en Hidalgo y los exteriores de Guanajuato, además de los decorados construidos en Churubusco.

El punto de partida del guión -firmado por el propio director y su habitual colaborador José Emilio Pacheco- fue la lectura del libro de Seymour Liebman *Fe, llamas e Inquisición*, editado por Siglo XXI y centrado en los avatares de la Inquisición en el primer México colonial. Concretamente, **El Santo Oficio** versa sobre la persecución inquisitorial de los judíos neoconversos en la Nueva España del último tercio del siglo XVI, y, más exactamente, en torno al proceso abierto contra Luis de Carvajal y su familia, culminado con el auto de fe desarrollado en la ciudad de México el 8 de diciembre de 1596, cerca de quince años después de su primer prendimiento y a los veintiocho de la creación de los primeros tribunales permanentes de la Inquisición en aquel territorio (institución que por otra parte se prolongaría hasta 1810, año de la insurreción de Hidalgo, en vísperas de la ya próxima independencia), aunque ya desde 1536 el obispo de México poseía la función de inquisidor apostólico. Sin olvidar los propios antecedentes judíos

de Ripstein en el momento de explicar su asunción de una historia ante la cual no podía permanecer indiferente, parece obvia la incidencia sobre uno de sus temas predilectos: la intolerancia.

De entrada, la novedad de **El Santo Oficio** como film histórico proviene de la rareza dentro del cine mexicano de la remisión a los primeros tiempos coloniales -en esa época sólo cabría citar **El jardín de tía Isabel** (1971), de Felipe Cazals, centrada en el momento mismo de la conquista de lo que a partir de 1535 iba a ser el virreinato de Nueva España-, pero también al centrar la atención inquisitorial no en el terreno de la brujería o la herejía, sino en la salvaguardia ante la permanencia del judaísmo bajo la apariencia de conversión. Cierto es que el caso de la familia Carvajal fue una de las más significadas de las acciones inquisitoriales en tierras mexicanas, ya que nueve miembros de aquélla, considerados como reincidentes por haber sido condenados en otro auto previo en 1590, formaron parte de la decena de condenados a la hoguera entre los sesenta penitentes -35 de ellos acusados de judaizantes- afectados por ese auto de fe (3). Ese celo sólo se vería superado cuando el 11 de abril de 1641 fueron ejecutados 13 entre los 50 judaizantes condenados.

Asesorado por un rabino askenazi y un dominico, Ripstein elaboró un film cuidadosamente contenido, muy lejos del despliegue melodramático de otras películas suyas, tal vez precisamente para rehuir el peligro de grandilocuencia y los extremismos en que podía caer un film que abordaba escenas de interrogatorio, violación, tortura y ejecución pública en la hoguera. Eso le otorga a **El Santo Oficio** una cierta impresión de adustez y rigidez, de una frialdad incluso distanciada que limita la efectividad del film, aunque sea muy loable la voluntad de escapar

El Santo Oficio

del peligro de maniqueísmo que semejante historia podía propiciar. En ese sentido es de remarcar que no se recurra a la complicidad del espectador con el perseguido protagonista en favor del alegato contra la intolerancia; de hecho, como el propio Ripstein le indicara a García Riera (4), Luis de Carvajal se nos presenta tan fanático como el inquisidor Fray Alonso de Peralta, un personaje -bien servido por el veterano actor Claudio Brook, el Gabriel Lima de **El castillo de la pureza**- que por otra parte se nos muestra como un meticuloso perseguidor, tan burocrático y profesional en su hacer como intensa se nos aparece su fe.

Una muestra del fanatismo religioso (judío) de Luis de Carvajal es su solitaria autocircuncisión, muestra de un radicalismo sin embargo alternado con la tentación de la abjuración, que momentáneamente finge para salvarse en su primera detención y que finalmente realizará en los instantes finales de su vida, con el objeto de no llegar vivo a la pira sacrificial, aunque a su vez contradicha al musitar un rezo judío en su momento postrero. Por otra parte, la actitud de Luis de Carvajal respecto a Justa Méndez, una prostituta enamorada de él y por él arrastrada a la muerte, no es en verdad muy digna, sobre todo teniendo en cuenta que a la postre Justa será la única que asumirá el tormento en la hoguera y no el paliativo del garrote vil. Y tampoco debemos olvidar que la familia Carvajal, consciente de la prohibición real del asentamiento de judíos, moros y heréticos en tierras americanas, no había dudado en sacrificar a su hijo Gaspar, haciéndole entrar en la orden dominica como coartada de la veracidad de su falsa conversión al cristianismo. De hecho ése será el desencadenante del drama, en la medida en que las sospechas de Gaspar sobre las auténticas creencias y prácticas de su familia, descubiertas con motivo del entierro de su padre, Rodrigo de Carvajal, le llevarán a una horrenda delación, coherente sin embargo con la arraigada fe que fundamenta su vida en religión; algo muy distinto de la posterior delación de Luis, que llevará a la perdición a todos aquellos judíos que le rodean.

A pesar del entusiasmo que Ripstein muestra en relación al valor del encuadre en **El Santo Oficio**, en muchas ocasiones resulta complicado salvar las limitaciones de una difícil reconstrucción de época y de una escasa figuración, lo cual conduce a un predominio de escenas de interior, reafirmando

en el plano físico una sensación claustrofóbica que en realidad alcanza su mayor intensidad en el plano moral. Así, al convento le sucede la cárcel y luego el manicomio, en un ejemplar recorrido por los espacios de reclusión más característicos de la época, al tiempo que se reafirma, junto a la plasmación de la intolerancia, uno de los grandes ejes temáticos de su filmografía.

4

Tras el rodaje de **El Santo Oficio** y hasta la realización de **Foxtrot** dos años después, Ripstein dirigió varios documentales por iniciativa de la Secretaría de Educación Pública (SEP), dentro de la campaña "Cine Difusión". El primero de ellos, **Los otros niños** (1974), era un cortometraje de veinte minutos centrado en los problemas de la educación especial, con una clara denuncia del sistema existente, al abordar sin ningún paliativo la dramática situación de la inmensa mayoría de niños pacientes de alguna minusvalía y la mínima cobertura de la asistencia estatal. Tan duro resultó el planteamiento de Ripstein que **Los otros niños** fue "congelado" y nunca exhibido, al parecer con motivo de un visionado previo por parte de la esposa del ministro de Educación.

La segunda contribución de Ripstein a "Cine Difusión", también rodado en 16 mm., fue **Tiempo de correr** (1974), ahora dedicado a la implantación de la Educación Física en los estudios secundarios. Mucho menos arisco, este corto fue premiado con el Ariel de 1975. Finalmente, hay que reseñar que en 1974 aún realizó un tercer cortometraje, **Una nación en marcha** (1974), para el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) de los estudios Churubusco -dirigido por Carlos Velo-, con una clara intención propagandística favorable al gobierno Echeverría.

Esta vía de colaboración con el CPC prosiguió dos años después, tras la ardua experiencia de **Foxtrot** -sobre la que de inmediato volveremos-, con dos nuevos cortos documentales: **El borracho** (1976), dedicado al gravísimo problema del alcoholismo en México, y **La causa** (1976) -primero intitulado "Tres preguntas a Chávez"-, consistente en una amplia entrevista al líder campesino chicano César Chávez realizada en la población de Delano (California) y que volvería a lograr el Ariel de 1977.

Pero el trabajo más amplio, complejo y ambicioso realizado por Arturo Ripstein dentro del campo documental, bajo el amparo de Carlos Velo -que consta como productor ejecutivo- y su CPC, junto al Banco Nacional de Cinematografía, fue **Lecumberri (El palacio negro)**, cuyos 105 minutos reflejaban la vida cotidiana en la cárcel preventiva de igual nombre. El origen del proyecto -en sus inicios bajo formato de cortometraje- radicaba en el inmediato cierre de esta cárcel, conocida como el "palacio negro" y dedicada a la prisión preventiva en Ciudad México desde su inauguración en 1900, como derivación de la aplicación de la Ley de Normas Mínimas de Readaptación Social aprobada en 1972 y de la obsolescencia de una prisión que, después de haber contemplado el asesinato de Madero por Huerta en 1913, se había visto conmovida por la espectacular fuga a través de un túnel de Sicilia Falcón y sus tres cómplices. En ese sentido, en la idea motriz del film no dejaba de asomar un aspecto propagandístico exaltador del reformismo inherente a una nueva política penitenciaria, pero el resultado fue mucho más allá de lo previsto, no sólo porque gracias al apoyo de Velo se alcanzó la dimensión del largometraje -a partir de cerca de veinte horas de material filmado con una Arriflex de 35 mm. a lo largo de ocho semanas-, sino por el propio enfoque dado por Ripstein, poco previsible ante la carencia de un guión cerrado previo. Hasta tal punto fue así que la exhibición de **Lecumberri** fue tácitamente prohibida, ya que tras dos o tres pases privados nunca fue presentada públicamente, salvo en un pase por la televisión en una versión mutilada en 40 minutos, sin que jamás haya constado una orden por escrito de prohibición explícita.

Sin duda, un film dedicado al lugar arquetípicamente claustrofóbico de la cárcel era ideal para un cineasta como Ripstein obsesionado por la figura del encierro, tal vez como eterna reminiscencia de su primer trabajo cinematográfico al lado de Luis Buñuel en el rodaje de **El ángel exterminador** (1962); y digamos de paso que en el final de **Lecumberri** aparece un homenaje explícito al cineasta aragonés mediante la inserción en la banda sonora de un fondo de tambores semejante al que cerraba **Nazarín** (1958). Pero, junto al obvio tema del encierro, **Lecumberri** tampoco resulta ajeno al otro gran eje temático, la intolerancia, en la medida en que la mirada del cineasta se mueve dubitativa entre la necesidad social del encierro y la carga trágica que éste significa, entre la constancia de un mantenimiento de la ley frente a indudables delincuentes y las razones de esa delincuencia o la misma injusticia de un dispositivo penal que no trata con igualdad a los penados en función de su condición social. Ningún lugar tampoco más adecuado que la cárcel para una reflexión -aun implícita- sobre las relaciones entre tolerancia e intolerancia. Por ello, más allá de la voluntad de preservación de una memoria -la cárcel iba a ser cerrada (curiosa redundancia) seis meses después del rodaje-, **Lecumberri** se convierte en una entrega más de la reflexión personal de Ripstein, de su mundo propio, al tiempo que en una

Foxtrot

visión oblicua de la propia sociedad mexicana, pues como el propio autor señalaba, *"...en la cárcel, en Lecumberri, se reproducen todas las calidades, las calidades definibles y las que no lo son, de la vida mexicana"*. Y entre ellas las relaciones de dominio, la ommipresencia de la corrupción, la compartimentación social, asumida por ejemplo en la separación entre delincuentes comunes y presos políticos, etc. En ese sentido, **Lecumberri** es complementaria a la situación presentada en *El apando*, primero en el relato de Jorge Revueltas y luego por Felipe Cazals en su film precisamente de 1975.

Parece claro que la postura de Ripstein está lejos del optimismo -recuérdese que en **El castillo de la pureza** su personaje Gabriel Lima tenía como lema el que *"todo está mal y se va a poner peor"*-, pero eso no niega un cierto humor en alguno de los momentos del film, capaz de suavizar los aspectos más obsesivos del escenario, concomitantes con la propia mirada del cineasta. Y esta mirada rehúsa tanto el puro seguimiento fenoménico del simple itinerario argumental de la película -*"entran unos reos, al final sale otro, en medio qué es lo que pasa"*, en palabras del director- como la búsqueda de cualquier efectismo melodramático o de otro tipo, lo cual sitúa al film en unas coordenadas muy distintas del realizado por Cazals o de la tradición del cine carcelario, sin por ello caer en la excesiva frialdad de **El Santo Oficio**. En ese espléndido equilibrio, más incluso que en la componente descriptiva o en las alusiones de denuncia, radica el mayor logro al que llega Ripstein en **Lecumberri**, sin que ello signifique olvidar las virtudes concretas de algunos momentos del film, como el minucioso seguimiento de la operación de llegada, registro e instalación de los presos, algunos de los momentos de sus entrevistas o la secuencia dedicada a la visita familiar dominical.

5

En 1975 Arturo Ripstein gozó de una ocasión poco menos que insólita en el marco del cine mexicano: poner en marcha una coproducción basada en la presencia de varias estrellas internacionales. El punto de partida de **Foxtrot** fue el relato del actor ecuatoriano Jorge Fegan, presente en **El Santo Oficio**, de una historia de unos supuestos espías nazis cuyos cadáveres habían sido descubiertos en las islas Galápagos durante la Segunda Guerra Mundial. Esa historia -en parte documentada- fue transformada argumentalmente por José Emilio Pacheco, colaborador ya en **El castillo de la pureza** y **El Santo Oficio**, en la vicisitud de una pareja, compuesta por el conde rumano Liviu y Julia, una cantante de cabaret, que acompañada por el criado español Eusebio y por Larsen, administrador del conde, se instala en una isla deshabitada comprada por Liviu para refugiarse de la inminente guerra.

El proyecto inicial también se vio transformado cuando Peter O'Toole, al que Ripstein conoció en el bar de los estudios Churubusco durante el rodaje de **Yo, Viernes** (*Man Friday*; Jack Gold, 1976), decidió entrar a coproducir el film al 50%, satisfaciendo así la sugerencia del Banco de la Cinematografía. Consecuencia de ello fue la presencia en los papeles centrales de Charlotte Rampling y Max von Sydow, además del propio O'Toole y del mexicano Jorge Luke, ya protagonista de **El Santo Oficio**, así como el hecho de que el film fuese distribuido en los EE.UU. por Roger Corman. Ya desde el comienzo del rodaje las cosas no fueron fáciles, tanto por la al parecer incordiante actividad del co-productor Gerald Green, por las características personales de un O'Toole bajo los efectos de una radical desintoxicación alcohólica o por las rarezas de Charlotte Rampling. De cuán difícil y largo fue el rodaje en Cabo San Lucas (Baja California) y los estudios Churubusco da cuenta el propio Ripstein cuando señaló a García Riera que *"esta película fue, es, el rodaje más despiadado, terrible, complicado, difícil que he tenido jamás. Los obstáculos son prácticamente insuperables (...). Es una de las películas que, al verla terminada, me dio una satisfacción profunda, no por verla, sino porque ya había acabado. Es una película que por poco me cuesta no sólo la carrera, sino la salud, la vida. Fue una película verdaderamente terrible de hacer (...). En esta película la acumulación de problemas era monstruosa, era de proporciones inconcebibles"*.

A pesar de la evidente incomodidad de Ripstein ante el carácter abstracto y el tono cosmopolita de la historia, además de por los problemas de producción, a priori **Foxtrot** conecta con algunas de sus preocupaciones básicas. De nuevo aparece el tema del encierro, ahora en las dimensiones de una isla, claro trasunto de la aventura robinsoniana, aunque, como muy atinadamente indicó el cineasta, en esa voluntad de aislamiento de una civilización en crisis, con la intención de preservar -sin embargo- un refinado modo de vida destinado ineludiblemente al ocaso, los protagonistas se apartan de la opción de Robinson Crusoe, en la medida en que intentarán adaptar la naturaleza a su forma de vivir, frente a la opción contraria que asumiera el personaje de Defoe. Nos encontramos, pues, ante una utopía no sólo tan inviable como todas, sino insensata en sus propios principios, ya que la clausura y el apartamiento del mundo -aunque sea casi permanentemente al aire libre y en medio de una naturaleza agreste- resultan vanos, puesto que, como dijo García Riera, *"la guerra está en ellos"*. Así se resume acertadamente la demasiado previsible moraleja de esta parábola, y con ello volvemos al otro tema esencial del cine del autor de **El imperio de la fortuna**, esa intolerancia que no sólo impide la consolidación de la opción utópica sino que conduce a la destrucción de sus protagonistas.

De hecho, lo que **Foxtrot** nos muestra es el eterno fracaso de la utopía confrontada a la pervivencia del sentimiento de la propiedad, manifiesto aquí en el terreno de las relaciones personales, que incluso desbordan la estructura habitual del triángulo, puesto que Julia reproduce en sus coqueteos con Larsen, o incluso con Eusebio, el fantasma -explícito- de una antigua amante italiana ya muerta, o la presencia real de Alejandra, la primera mujer de Liviu que ya le abandonara por otro y que por otra parte motiva los celos de Julia y su consecuente ambigüedad con los otros dos hombres de la isla, que por su lado se ven forzados a una antinatural alianza de resultados también trágicos. La hecatombe final, con Julia suicidándose en el mar y Liviu matando a Eusebio y a Larsen, que previamente ha herido al criado y ha atentado contra Liviu, certifica la imposibilidad de esa rastrera utopía, pero también cierra de forma absolutamente obvia un desarrollo narrativo mal graduado, escasamente satisfactorio en el plano psicológico e incluso torpemente resuelto en algunos de sus momentos.

Algunas sutilezas en el cuidado de los detalles, los escasos momentos de aludido erotismo, los guiños buñuelianos (como la carrera de cangrejos o la idea de descomposición burguesa derivada una vez más de **El ángel exterminador**), las curiosas referencias cinematográficas introducidas por Ripstein al hacer que sus personajes contemplen en la isla algunas películas de Laurel & Hardy o **El testamento del Dr. Mabuse** (*Das Testament des Dr. Mabuse / Le Testament du Dr. Mabuse*, 1933), no redimen la molesta estilización del film, que intenta reproducir en su puesta en escena la elegancia y refinamiento que caracterizarían el universo de Liviu, ése que él intenta reproducir y preservar en la isla (*"no fue mi pretensión, en ningún momento, hacer una crónica social; es una película de fantasmas elegantes que realmente me gustan"*), en una forma muy distante de la carnalidad y enraizamiento que caracterizarán los mejores trabajos de Ripstein en el futuro.

6

La primera película rodada por Arturo Ripstein bajo el gobierno de López Portillo fue **El lugar sin límites**, auténtico paradigma de las preocupaciones temáticas que recorrieron sus filmes anteriores e interesante aproximación al mundo del melodrama que luego iba a frecuentar con indudable mérito. La mención al cambio político acaecido en México con el nuevo sexenio no es gratuita, puesto que en esos tiempos los

Arturo Ripstein y Peter O'Toole durante el rodaje de **Foxtrot**

mejores cineastas de la generación de Ripstein comenzaron a perder el inequívoco apoyo oficial mantenido hasta la fecha. Así, **El lugar sin límites** aún fue producida por Conacine, pero desplazando sus cinco semanas de rodaje a los Estudios América -junto con los exteriores tomados en Bernal (Querétaro)-, con inferior dotación de medios que los habituales Churubusco, lo cual repercutió en problemas de posproducción, sobre todo en relación a los laboratorios y al montaje. Pese a ello, la película fue galardonada con cuatro premios Ariel en 1978 (mejor película, actuación masculina y coactuación masculina y femenina), además de obtener premios en los festivales de San Sebastián (Especial del Jurado) y Cartagena de Indias.

Efectivamente, **El lugar sin límites** es la más lograda de las películas de Ripstein que han ocupado nuestra atención. De hecho, sus limitaciones vienen indicadas más por la brillantez de posteriores trabajos del cineasta que por sus valores propios, capaces de superar las trabas de producción, que ejemplarifican la carencia de *zoom* o la restricción a tres de las lentes disponibles, algo que complicó sobremanera el trabajo del debutante fotógrafo Miguel Garzón. El punto de apoyo argumental del film venía dado por la novela homónima de José Donoso, bien conocida por Ripstein desde su publicación en 1966 por Seix Barral, debido al contacto personal mantenido con el escritor chileno con motivo de la residencia de éste en casa de Carlos Fuentes. Los derechos de la novela habían sido adquiridos por Luis Buñuel, sin que al cabo de los años el proyecto avanzase, bien fuese por la negativa de la censura española a aceptar el guión -tras la experiencia de **Tristana** (1969)-, bien por la muerte del ignorado actor español que Buñuel quería que interpretara el papel de "La Manuela". También se dice que el proyecto había interesado a personalidades del cine tan diversas como Peter O'Toole, Jean-Louis Barrault y Paul Schrader.

Una vez al frente del proyecto, Ripstein encargó al escritor argentino Manuel Puig la adaptación y el guión, lo cual repercutió en un retraso en su puesta en marcha. Sin embargo, finalmente Puig rehusó firmar su trabajo, tal vez por dudas respecto al tratamiento fílmico que Ripstein daría a un tema como la homosexualidad o puede que para escapar al marchamo de escritor homosexual, derivado de las características de novelas como *La traición de Rita Hayworth* (1968) o *El beso de la mujer araña* (1976). Además del trabajo de Puig hay que reseñar que hubo que "traducir" la novela, desde su raíz chilena al "mexicano" que iban a hablar los personajes.

Tampoco Ripstein consiguió mantener el *cast* que inicialmente había previsto, puesto que los productores mexicanos rechazaron la presencia de José Luis López Vázquez en el papel de "La Manuela", otorgado finalmente a Roberto Cobo, actor de incierta trayectoria, iniciada eso sí con su mítica encarnación del Jaibo de **Los olvidados** (1950), de Luis Buñuel, director para el que Fernando Soler, intérprete del cacique don Alejo, había sido "el gran calavera". Por su parte, Katy Jurado rechazó la oferta de Ripstein, siendo finalmente sustituida por Lucha Villa, mientras que para Gonzalo Vega, el camionero Pancho, se trataba de su segundo trabajo cinematográfico.

En esta historia, ambientada en el mísero burdel de un pueblecillo perdido, se dan cita el homosexual de origen español que lo regenta -junto a "La Japonesita", su hija (habida en la única relación heterosexual de su vida, mantenida con "La Japonesa", primera propietaria del local)- y las escasas y avejentadas pupilas que quedan, así como el violento y machista camionero Pancho, que tiene una deuda pendiente con su antiguo protector (¿y padre?) don Alejo, el cacique del lugar, que está expulsando a todos los habitantes en una gran maniobra especulativa; y otra cuenta pendiente con "La Manuela" y su hija, por un oscuro asunto fruto de una noche de borrachera y sexo.

Con esos elementos, Ripstein -con el permiso de Donoso, aunque por ejemplo altere el final del relato y se incremente el tono esperpéntico derivado del sentido tragicómico de la existencia mexicano- elabora un cóctel de pasiones, frustraciones, represiones, ambiciones y venganzas donde se destilan las mejores esencias del melodrama; se podría decir que con **El lugar sin límites** Ripstein ingresa con mérito en la vía de la mejor tradición melodramática mexicana, sublimando intelectualmente lo que había sido hasta la fecha -Buñuel aparte- un género sobre todo popular y populista. De esa voluntad de trascender el mero mecanicismo genérico ya da cuenta el arranque del film, con un epígrafe extraído del *Doctor Fausto* de Marlowe donde se justifica el propio título del film (5). En ese diálogo en *off* es el propio director quien presta su voz a Fausto, y ahí queda claro el alcance metafórico del cerrado espacio del burdel, dentro del no menos clausurado lugar que es la población de El Olivo, ya que, identificado ese "lugar sin límites" con el infierno, podríamos remitirnos al famoso aserto sartriano de que *"el infierno son los otros"* o al lema que recibe al visitante en el infierno dantesco: *"Abandonad toda esperanza"*.

Como en todo melodrama que se precie, el núcleo de **El lugar sin límites** se sitúa en el choque entre el deseo/pasión (o la pulsión) y la prohibición/represión, todo ello en el marco de un espacio cerrado, claustrofóbico incluso, donde los personajes se ven aprisionados y al que responden bien con la resignación (que interioriza su sentimiento de culpa/pecado ante el vértigo de la transgresión), bien con la violencia. Pero esta última puede resultar liberadora, autodestructiva o intolerante respecto al objeto de deseo, llegando incluso a su aniquilación. De ese triunfo de la pulsión destructura (*Thanatos*) sobre la creadora (*Eros*) da cuenta **El lugar sin límites**, donde se confronta la inaceptabilidad de la pulsión homofílica de Pancho respecto a "La Manuela" con su culpable y vergonzante atracción recíproca, sin olvidar la presencia de "La Japonesita", que aspira al mismo objeto de deseo -Pancho- que su insólito padre; aunque no menos edípica resultará la confrontación entre Pancho y don Alejo, responsable por otra parte del nacimiento de "La Japonesita" al haber forzado la espúrea unión de su madre con "La Manuela", en una demostración de poder no muy lejana de la del factor de *Una historia inmortal* que le permitió a Donoso decir que *"Dios siempre me ha parecido injusto. Dios se porta mal con los hombres..."*. De tal forma que el entrecruzamiento de esas pulsiones conducirá a un estallido final sólo resoluble con la violencia, por supuesto en perjuicio del ser más débil e indefenso, "La Manuela", momento en que se juntan la voluntad de exorcizar los demonios propios que se esconden tras el machismo proclamado (la ambivalencia sexual) y la tendencia al autocastigo de quien se sabe "diferente" y marginal, sin jamás haberlo acabado de asumir más allá de cualquier duda.

Tal vez algo esquemática en su desarrollo expositivo -y a la vez poco fluida en su arranque, como ha reconocido el propio Ripstein-, **El lugar sin límites** se dibuja sin embargo como otro fuerte alegato en favor de la tolerancia, no sólo respecto a los otros, los diferentes (como antes los judíos, los criados o los presos), sino respecto a nosotros mismos, a las inclinaciones que pugnan por surgir tras las apariencias de un rol interiorizado hasta el límite. Todo ello Ripstein nos lo presenta con las primeras anotaciones estilísticas definidas de su cine, apoyado tal vez por las convenciones y posibilidades del género melodramático. Así, aunque aún hemos de considerar una evidente inmovilidad de la cámara, justificable por la componente claustrofóbica de la historia, y una planificación y un montaje básicamente clásicos, ya se puede apreciar la importancia simbólica del color, con la omnipresencia del rojo (el camión de Pancho, el vestido de "La Manuela", la casa, los vidrios del burdel, etc.), el color pasional por excelencia, como testimoniaran Min-

nelli, Ophuls o Sirk. O también el papel de la música, que si bien ya tenía importancia en **Foxtrot**, ahora se convierte en eje decisivo del relato. Carente de música superpuesta y centrada pues en una música siempre incidental y escogida por el propio Ripstein, canciones como "Falsaria", "Cartas marcadas", "Perfume de gardenia" o el "Mambo nº 5", interpretadas por Pepe Arévalo y sus Mulatos, las Hermanas Hernández, Celia Cruz, Sonora Santanera o Pérez Prado, constituyen un entramado sonoro no sólo justificado por el ambiente del burdel, sino perfectamente adecuado al clima narrativo. La culminación de esa interrelación música-melodrama se alcanza, evidentemente, en la escena decisiva de la seducción de Pancho por "La Manuela" a los compases de "La leyenda del beso", donde la música, junto al alcohol, sirven de catalizadores para la explosión del instinto en su doble dimensión sexual y agresiva.

En definitiva, con **El lugar sin límites** Ripstein dejaba abierta la puerta para los que iban a ser mejores valores de su cine futuro y encontraba, mediante la vía del melodrama, el camino para la definitiva constitución de un estilo que reforzase su visión del mundo, decantada hacia la denuncia de la intolerancia y la clausura que marcan las vidas de todos.

NOTAS

1. Para esta introducción a la situación del cine mexicano a comienzos de la década de los setenta nos ha resultado de gran ayuda el texto de Emilio García Riera incluido en: Hennebelle, G. / Gumucio Dragon, A. (eds): *Les Cinémas de l'Amérique latine*. Lherminier. París, 1981.

2. La secretaria de Radio, Televisión y Cinematografía del gobierno mexicano, Margarita López Portillo, declaró al poco de su toma de posesión, que su objetivo para el cine mexicano era *"un cine rentable y limpio, desprovisto de erotismo, violencia y crítica social, que no gustan al público mexicano"*.

3. Según los datos indicados por Benassar, Bartolomé: *La América española y la América portuguesa (siglos XVI-XVII)*. Ed. Sarpe. Madrid, 1985. Página 181.

4. En: *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988.

5. El texto del epígrafe dice:
Fausto: *Primero te interrogaré acerca del infierno. Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?*
Mefistófeles: *Debajo del cielo.*
Fausto: *Sí, pero, ¿en qué lugar?*
Mefistófeles: *En las entrañas de estos elementos. Donde somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer.*

(Cita de Marlowe)

Rastro de muerte

Años de desconcierto, años de penitencia

Mirito Torreiro

A modo de introducción

En la filmografía de Arturo Ripstein, el lapso que media entre **La viuda negra** (1977) y **El otro** (1984), prolífico si lo miramos desde la perspectiva del número de películas rodadas (siete) y el contexto industrial del que nacen, resulta empero áspero, duro, tremendo desde el punto de vista de los entresijos de producción, las cortapisas censoras, incluso el resultado artístico de algunas de sus películas. El inclemente crítico que es Ripstein respecto de su propia obra, tal como queda de manifiesto en sus declaraciones a García Riera (1), deja a la mayor parte de estos filmes literalmente por los suelos: algunos -**La seducción** (1979), **El otro**, **Rastro de muerte** (1981)- son despachados sin piedad por el cineasta, y sólo se explican desde su óptica a partir del elemental e irónico axioma de que *"incluso los directores de cine tienen que comer"*. Más constructivo, Manuel Pérez Estremera entiende que *"esa durísima y triste etapa de 1978 a 1984 forja en parte esa amargura, esa fuerza y ese poder de síntesis y de definir personajes que impregna tus últimos diez años de cine"*.

Por nuestra parte, y sin negar lo que es obvio, o sea, que para el maduro, espléndido cineasta que es Arturo Ripstein tras su encuentro con la extraordinaria guionista Paz Alicia Garciadiego, el período de nuestro interés le enseñó, en negativo, todo lo que debía tener presente para poder seguir trabajando en el seno de una industria que se encontraba ya entonces muy lejos de sus mejores días, progresivamente depauperada aunque tan dependiente de los *diktats* gubernamentales y de los caprichos, temores y condicio-

namientos ideológicos de los funcionarios de turno, de los eternos funcionarios del burocratizado y estatalizado cine mexicano como en los períodos más esplendorosos y productivos. Nuestro interés se orientará sobre todo hacia el análisis de las propuestas fílmicas de Ripstein. En la medida que nuestro posicionamiento no está en línea con una teoría *auteuriste* aplicable a la trayectoria del mexicano -teoría según la cual seguramente el más oscuro período de su carrera, el de nuestro interés, carecería casi de propuestas interesantes, si exceptuamos un film tan espléndidamente construido como **Cadena perpetua** (1978)-, esperamos aportar algunos elementos para una caracterización del cine de Ripstein en los años del desconcierto.

Mujeres de armas tomar...

El reconocimiento internacional del cineasta, que se produce temprano pero que se amplía tras el estreno de **El lugar sin límites** (1977) -una de las pocas películas de Ripstein estrenadas regularmente en España: estamos lejos de **Principio y fin** (1993) y del interés comercial que el cineasta está despertando hoy mismo entre nosotros-, coincide con el origen de sus tribulaciones. El primer film de esos años, **La viuda negra**, una sarcástica disección de la sexualidad, la religión y el papel de las mujeres en la sociedad mexicana -un tema recurrente, como se verá-, es un encargo directo de la entonces máxima responsable de la política cinematográfica del país, Margarita López Portillo, la hermana del mismísimo presidente de la República. Film polémico desde el origen -Felipe Cazals, compañero de generación, había sido expulsado del proyecto: Ripstein sólo lo aceptó cuando Cazals le hizo saber que no tenía impedimento alguno (2)-, vivió la vicisitud de que el director hubo de reescribir el guión en 20 días y aceptar el entrar en un largo período de tiras y aflojas hasta lograr llevar el film si no hacia el terreno de un discurso más personal, sí por lo menos hacia el de una dignidad formal y un cierto sarcasmo que con todo no pudo llegar hasta donde Ripstein hubiera deseado.

La viuda negra cuenta la historia de una joven, Matea (Isela Vega, especialmente generosa en lo que a mostrar sus orondos atributos se refiere), que desde niña fue criada en un ambiente religioso y que acabará siendo ama de llaves, primero, y amante del cura del lugar, más tarde. Una vez enfermo éste, y ante el práctico vacío que le hacen las fuerzas vivas del pueblo, escandalizadas por sus amores, Matea será la única que lo cuide en su agonía, le administre los óleos y, *last but not least*, se quede al frente de la parroquia por la sencilla razón de que todo el pueblo sabe que ella es la depositaria de los temibles secretos de confesión que atesoraba el cura. Ripstein empero no pudo incluir una secuencia final en la que Matea, vestida con la sotana del cura, barre la puerta de la iglesia, mientras es saludada por los feligreses que pasan con un respetuoso *"Buenos días, padre Matea..."*, final que no llegó a rodarse nunca, lo que no fue óbice para que la película "descansara" siete años en las estanterías y para que hasta la propia Margarita López Porti-

llo reconociese al propio director que la censura de exhibición no era por otra cosa que porque *"el pueblo mexicano no está preparado para este tipo de cine"*. Palabras que, ha de reconocerse, despiertan soterrados, erizantes recuerdos en quienes hayan conocido el cine español durante el franquismo, incluso -sobre todo- durante los "aperturistas" años 60.

Esta figura femenina que se escapa a la norma, esta mujer que termina, por la propia aberración de las reglas explícitas de la sociedad patriarcal, detentando un poder fáctico para el cual no estaba prevista una mujer, se contrapone con otros retratos femeninos que Ripstein propone en estos años. El más curioso, por inhabitual, es el de la anciana, atildada bruja de **La tía Alejandra** (1978), otro de los filmes de encargo del período, sobre el que el director tiene las cosas muy claras: *"Me planteé que fuera una película entretenida, no otra cosa, una película carente en realidad de pretensiones de otro tipo"*.

Nacido de una desembozada operación de emulación del éxito de filmes como las dos primeras partes de **El exorcista** (*The Exorcist*) -1973 y 1977- y la oleada de imitaciones que les siguió, la película se produce empero en un contexto que conoce de antiguo esa variante no siempre espúrea y casposa que es el cine fantástico y de terror mexicano, del cual Ripstein escapa por completo en su propuesta. Hay varios elementos zumbonamente curiosos en el film, que es menos una película sobre brujería -que también- que la explícita mostración de un enfrentamiento, el que establecen dos mujeres por el cariño de una niña.

El comienzo del film es sencillamente espléndido: un decorado antiguo en el que una mujer, sentada en una silla, está a punto de expirar tras soltar wellesianamente una taza de té que cae al suelo, fotografiado con puntilloso pictoricismo, parece situar el lugar geográfico, el *topos* de una historia intemporal -*"Tengo más de mil años"*, confesará luego la protagonista- de misterios y actitudes aparentemente incomprensibles. Pero todo es apariencia, como se encarga de subrayar el mismo personaje -*"Todo es otra cosa"*: ya veremos que también sobre esta observación reposa **Cadena perpetua**, el título inmediatamente anterior-, de manera que en coherencia con ello, el film se desplegará ante su espectador en otro escenario y con otros personajes: una casa familiar, una pareja aún joven con tres hijos, una adolescente, un niño inquieto y la hija menor, que será el verdadero objeto de la disputa.

Cadena perpetua

Ciertamente, sería ridículo negar el fuerte peso de los códigos genéricos en la configuración y el desarrollo de la trama de **La tía Alejandra**: la buena, pulcra, incluso agradable señora casi anciana (espléndida está en el papel la veterana Isabela Corona) se dedicará, desde que llega a la casa de sus parientes, a una implacable venganza contra los niños cuando éstos incurran sin querer en sus iras, y contra su sobrino, a quien castigará por ponerse en su contra en una secuencia modélicamente bien resuelta, ahogándolo en una cama de agua varios años antes de que Freddy Kruger hiciera su aparición en escena empleando similares "argumentos". Incendios pavorosos, muerte por desnucamiento en una escalera, premonitorios temblores de tierra cuando los cónyuges se disponen a la coyunda amorosa jalonan el film y lo sitúan limpiamente en la esfera del producto de género, y, de paso, confirman el buen pulso narrativo de Ripstein y su capacidad para trabajar con las claves genéricas desde dentro, asumiendo para bien y para mal, como hará luego con el género por antonomasia del cine latinoamericano, el melodrama, sus convenciones, y no desde la irónica distancia postmoderna a que nos tiene acostumbrado el fantástico en su acepción contemporánea.

Pero no es menos cierto que el

film puede verse como una metáfora mayor: el enfrentamiento entre la tía bruja Alejandra y la madre de la niña Marta no es más que el enfrentamiento entre un orden socialmente aceptado (el de la familia, el derivado de una determinada concepción del trabajo y la organización de la vida) y el desorden de los saberes arcaicos marginados y segregados desde tiempo inmemorial del cuerpo social, aunque temidos por la propia fuerza de sus tabúes anexos. Sólo ahí toma cuerpo y sentido la principal premisa del film, ese enfrentamiento atroz entre mujeres que no dudan en agredirse hasta la muerte por el amor -por el control, en suma- de la niña, sentimientos primarios y ancestrales -los lazos sanguíneos, el temor al Otro- que se decantan hacia el lado menos moralizador posible, en una solución -la niña regresa a casa, tras una estancia con otros brujos, una vez muerta la tía Alejandra a manos de la madre, pero llevando un amuleto regalado por la anciana: ya está perdida para su madre, para el orden establecido- cuya ironía redondea y clausura el conjunto del film con una limpieza y una efectividad encomiables.

La tía Alejandra

... y perdedores inconsecuentes

Planeada el mismo año que **La viuda negra**, en 1977, aunque rodada un año después, **Cadena perpetua** se cuenta entre lo mejor de la producción de Arturo Ripstein, y no sólo del período que nos ocupa, sino de toda su filmografía. A diferencia del resto de los filmes del período, **Cadena perpetua**, que se presenta como un impecable *film noir* acerado, críticamente demoledor, es un proyecto mucho más personal, propuesto por el director a las autoridades de Conacine (a ese omnipresente Paco del Villar que aparece detrás de casi todos los filmes de este período) a partir de una novela, *Lo de antes*, de Luis Spota, que Ripstein ni siquiera había leído, aunque conocía al detalle sus líneas maestras. Primera de sus colaboraciones con Vicente Leñero, un escritor que no era guionista profesional -*"A mí me gusta más trabajar con escritores que con guionistas, porque los guionistas del cine tradicional mexicano hacían exactamente todo lo que yo no quería hacer"*, confiesa el realizador a García Riera-, el film cuenta, con una impecable sucesión de complejos *flash-backs* y *flash-forwards*, una estructura del todo inusual a la que Ripstein recurre en coherencia con la complejidad de lo que narra -y en coherencia igualmente con una estrategia narrativa que busca implicar al espectador en un juego inteligente cuyas normas están inscritas en la propia forma del film: un recurso tomado del cine negro clásico, del cual Ripstein se declara deudor-, la historia de un antiguo ladrón regenerado, "Tarzán" Lira (Pedro Armendáriz, Jr., una presencia tan continuada en el período que se erige casi en actor fetiche del director), a quien el principio del film sorprende como honesto, confiable empleado bancario.

La vida de "Tarzán" se irá desgranando, a partir de los comentados *flash-backs*, desde ese presente de respetabilidad hacia un pasado en varios tiempos de delincuente, proxeneta, frecuentador de las comisarías de policía y presidiario. Su alter ego será un comandante corrompido, el "Burro" Prieto, su torturador y a la postre el responsable de su recaída cuando lo someta descarada, arbitrariamente a un chantaje por el cual tendrá que darle una "mordida" diaria que "Tarzán" no tiene de dónde sacar, chantaje que es mostrado en una secuencia modélica, rodada íntegramente en unos interiores estrechos y agobiantes, ejemplar en su empleo del montaje. Pero no sólo desde un punto de vista técnico: como bien indica Ripstein, atento espectador cinematográfico, la película guarda no pocos puntos de contacto con el mundo negro de Fritz Lang, no en vano cuenta una transferencia de culpa que es sufrida por alguien que ha pagado las suyas pasadas hasta la redención. Esa secuencia, perfectamente ordenada, establece una jerarquía indudable entre los personajes, somete claramente al protagonista y condena drásticamente por la disposición espacial al inocente.

Ya en el título, no obstante, se aprecia una predestinación atroz que asolará a "Tarzán": quien ha estado en contacto con el mundo del delito termina sucumbiendo implacablemente ante él. Las formas de esa recaída no son empero sólo las del Destino y la ineluctibilidad de sus normas, como pa-

recen sugerir las palabras de uno de los personajes secundarios, el perista Gallito (*"Nada es gratis en esta vida, 'Tarzán', y así hasta que te mueras"*, toda una filosofía de la resignación, o de la autojustificación), sino que nacen de un estado de cosas injusto, de la voluntad depredadora de unos cuerpos represivos -no sólo del personaje del "Burro", sino de prácticamente todos los policías que aparecen en el film- que son mostrados en su actuación amoral con toda la crudeza de una denuncia casi documental.

La película se construye a partir de una hábil propuesta, una especie de falso *McGuffin* recurrente que, contra lo que suele ser común en el cine de Hitchcock, no es una distracción sobre el motivo central que ocupa el interés del narrador, sino la explicitación simbólica del contenido del film, algo que sólo al final adquirirá su valor real: un partido de fútbol entre México y la República Federal Alemana, *leit motiv* que cual Guadiana puntúa el film a lo largo y ancho de su duración. En algunos momentos, el célebre partido actuará como un elemento de crispación cuando se entrecruce con las vicisitudes personales del agobiado protagonista y servirá para mostrar aún más el aislamiento casi autista de éste, obligado a enfrentarse solo -intentará infructuosamente, en el tercio final del film, recurrir a quien le suministró el trabajo, el director del banco, ángel de la guarda que justamente se ausenta cuando más lo necesita- a una realidad que claramente lo sobrepasa.

En otros parecería indicar un irónico apunte ripsteiniano sobre la alienación popular por obra y gracia del fútbol. Pero en el plano final, ese rostro estático de Armendáriz, Jr. que mira frontalmente a cámara, ese hombre sin pasado pero también sin futuro, tendremos la respuesta: "Tarzán" ha recaído, roba las carteras a algunos de los que se encuentran entre la multitud que se agolpa en las taquillas para adquirir su entrada para el tan comentado partido. Ya no podrá asistir al encuentro como espectador, como honesto empleado que compra el derecho a asistir: su aparición en las taquillas y su acción delictiva son la materialización de su infortunio, la clausura de su futuro.

Ese falso *McGuffin* es, por otra parte, la explicitación de una manera muy ripsteiniana de introspección en lo real. Ya hemos tenido ocasión de comentarlo anteriormente: **Cadena perpetua** nos parece, como **La tía Alejandra**, una inteligente mirada "detrás" de las apariencias, epifanías laicas, momentos restellantes de sentido a los que se refiriera hace ya tanto tiempo Guido Aristarco para hablar del cine del gran Michelangelo Antonioni. Nada es lo que parece tampoco aquí, la realidad se abre paso cuando menos lo esperamos, se materializa a partir de vericuetos insondables, de dobleces particularmente significativas, recurso habitual en el cine de Ripstein -en el concepto de realidad que defiende el director: es el mismo mecanismo sobre el que reposa esa obra maestra absoluta que es **La mujer del puerto** (1991)-. "Tarzán" no es sólo el honesto ciudadano que pretende ser, es alguien que ha fallado incluso a quienes más han confiado en él (3); el policía no es un servidor del orden, sino un ladrón; la brutal realidad individual del protagonista se diluye en la ambigua realidad colectiva de un partido de fútbol; en su trabajo, en el banco, se corren juergas *after hours* que pasan desapercibidas para todos; el perista Gallito juega a los dados con dos policías sin cara, sin nombre...

Una de "espaldas mojadas"

Tras realizar **Cadena perpetua** y **La tía Alejandra**, y en un momento de dificultades económicas, Ripstein decidió aceptar un nuevo encargo, esta vez ofrecido por la poderosa cadena Televisa. El encargo en cuestión se llamó **La ilegal**, se rodó en 1979 y estaba pensado para el lanzamiento estelar de una conocida actriz televisiva, Lucía Méndez, bella mujer, hierática hasta la extenuación y tan mala actriz cinematográfica como para hacer que ella sola, origen y sentido del proyecto, fuese también la máxima responsable de su definitivo hundimiento.

El film cuenta la historia de una desgraciada relación amorosa, la que establece una chica de 23 años (la inefable Méndez) con un hombre casado. Cuando el film comienza, ella está en una cárcel estadounidense y recuerda su historia: llegó embarazada y cruzó legalmente la frontera de EE.UU. para encontrarse con su amante (otra vez Armendáriz, Jr.), quien, realmente enamorado de ella, la instala en un bonito piso cerca de la playa. Todo parece ir sobre ruedas, pero una vez ha dado a luz, la mujer sufre la extorsión de la esposa legal de su amante, quien monta una patraña tras la que parecerá que la chica es una prostituta, con lo que acabará en la cárcel, perderá a su hijo, a su amante (otra vez un hombre débil que cree más en las apariencias que en la realidad de los sentimientos) y acabará deportada a México. El resto del film pasará en mostrarnos las variadas formas en que la madre intentará recuperar a su hijo.

Resulta prácticamente imposible deslindar el film de sus condiciones de producción: sin ellas nada en él se entiende. Méndez tenía potestad para decidir sobre cuestiones relacionadas con su imagen -vestuario, calzado, peinados-, mientras que los propios directivos de Televisa velaban por los contenidos morales del film, no fuera cuestión que la diva televisiva malograra su popularidad por

mor de contenidos explícitamente impúdicos. Resultados: Méndez, empleada en una más bien sórdida cantina mexicana en EE.UU., realizará ante unos parroquianos ávidos de sexo... un *striptease* en el que no se saca una sola prenda de ropa. Otra: Méndez, empeñada en atravesar el Río Grande para entrar ilegal en los USA, lo hace gallardamente vestida de apretada falda y tacones altos, con garbosa valijita en mano, lo que llevó al irónico García Riera a afirmar que el film no hablaba en realidad de "espaldas mojadas", término que tradicionalmente designa a los emigrantes clandestinos, sino de "tacones mojados". Otra más: no hay la menor explicitación sexual en una relación amorosa presidida por el adulterio, el embarazo y suponemos que también la violación: suponemos, porque nada nos es mostrado en la secuencia verdaderamente clave para entender el rumbo que toma la trama, la que comprometerá la honra y el destino de la chica.

Poco hay de interesante en el film, además de la constatación de los frecuentes tijeretazos que los celosos veladores de Televisa metieron en él -aunque sí figura en la copia de estreno la más impactante secuencia, aquélla en la que una madre que entra clandestinamente en los USA ahoga sin querer a su hijo recién nacido para que sus gritos no delaten al grupo de ilegales, que fue cortada en ocasión de la emisión televisiva del film-. De hecho, y a pesar de tratarse de un melodrama, el género que más y mejor ha frecuentado Ripstein, sólo hay algún momento interesante en el producto final: la mostración de algunas realidades de la emigración clandestina, que queda afeada por las impertinencias de la actriz; algún plano en el cual Ripstein parece querer burlar a sus censores implícitos, como cuando sugiere el apetito sexual que la Méndez provoca en su empleador de la cantina haciendo que éste literalmente masturbe el cuello de una botella mientras la mira; y en general una cierta concisión tanto en la dosificación de los diálogos -el escueto *"No"* que le endilga Méndez a Armendáriz cuando éste le confiese su amor y su arrepentimiento y le pida que regrese a su lado, mucho más eficaz que toda una declaración dramática- como en la puesta en escena que finalmente salva el resultado con cierta elegancia.

La seducción

Frustradas excursiones históricas

A decir verdad, los modelos femeninos que vehicula el siguiente proyecto de Arturo Ripstein, el film de época **La seducción**, basado en un relato de Heinrich von Kleist y escrito en tan sólo dos semanas -por obra y gracia de un ofrecimiento de Conacine que en realidad era para rodar un guión que no llegó a terminarse y en el cual el director nada tenía que ver-, no son menos terribles que los mostrados en **La tía Alejandra**. La historia del film, tres años posterior al estreno de otra ilustre -e insólita- adaptación de Von Kleist, **La marquesa de O** (*Die Marquise von O*, 1976), de Eric Rohmer, se ambienta empero no en las guerras napoleónicas, sino en la revuelta cristera (por lo tanto, entre 1926 y 1930 aproximadamente; las últimas correrías cristeras, reacción de los sectores más ultramontanos vinculados a la Iglesia católica mexicana ante una serie de leyes gubernamentales que subordinaban la Iglesia al Estado y limitaban el culto, duraron en realidad hasta 1936), y tiene como eje un raro triángulo, el que se establece entre la joven Mariana (Viridiana Alatriste), su madre, Isabel (Katy Jurado), y el militar oficialista Felipe (Gonzalo Vega).

Cristera convicta, Isabel utiliza a su hija adolescente como cebo para atrapar "gobiernistas", que las huestes de su amante, el caudillo Rómulo (Noé Murayama), fusilan sin dilación ni piedad, por aquello que Rómulo repite sin inmutarse: *"Dios quiere sangre"*. Pero Mariana descubrirá el amor justamente en los brazos de Felipe, lo que no será óbice para un final punitivo en toda regla, presidido por una carga melodramática de considerable potencia. A pesar del atractivo que supone un film que habla sobre un tema poco tratado en el cine mexicano como es la revuelta cristera, **La seducción** presenta una cierta apariencia desaseada, de apresuramiento; más un apunte del film que hubiese podido ser que la plasmación de un discurso acabado y coherente.

Contribuye a ello el hecho de que

la película, que reposa en gran medida sobre el personaje de Mariana, no cuenta con una actriz siquiera mínimamente creíble -la joven Alatriste, hija del que fue justamente el productor de **Viridiana** (1961), hizo aquí su debut en el cine, medio en el que apenas tuvo continuidad, ya que falleció en un accidente algún tiempo más tarde-. Pero en realidad hay más: la producción es ya muy menguada -aunque todavía más digna que la que contó Ripstein para **El otro**- y las dos lógicas que subsisten en la película, la que se empeña en reconstruir un referente histórico y la que se interesa más por una historia de amores trágicamente contrariados, pocas veces se dan la mano: la exigua producción hace que el guión se empeñe en precipitar la caída de Mariana en brazos de Felipe sin dar tiempo a que los amantes maduren una relación que a los ojos del espectador se hace progresivamente más abstracta, mientras las situaciones que agolpa el guión se vuelven casi inverosímiles. O dicho de otro modo, se comprende lo que se pretente hacer, pero la resolución es claramente insatisfactoria.

Con todo, del film emerge un retrato de mujer terrible, especie de mantis religiosa que añade otra figura más al retablo de mujeres mexicanas empeñadas en aceptar y asumir las normas patriarcales, aquí la lucha por un ideal guerrero que se justifica a cualquier precio, incluso la inducción a la prostitución de la hija inocente en nombre de Dios y la revuelta cristera. Ripstein se toma auténticas molestias para levantar un poco el listón artístico del film, y en ocasiones, en secuencias sueltas, obtiene buenos resultados, como cuando el encuadre sugiere la escisión sentimental que vive Mariana, atormentada por la fidelidad a su madre pero devorada (es un decir: en ningún momento demuestra Alatriste que su personaje esté viviendo nada parecido a la pasión) por una sexualidad repentinamente descubierta, haciendo que su imagen se refleje doblemente en un espejo de tres cuerpos, mientras que la de su inflexible, vengativa madre ocupa el cuerpo central sin cesura de ningún tipo.

Pero a pesar de sus evidentes debilidades, **La seducción** se aguanta mucho mejor que el siguiente proyecto del director, **Rastro de muerte**, otro film con trasfondo histórico -su acción transcurre hacia los años 20- cuyos malos resultados artísticos impidieron su estreno comercial y que Ripstein confiesa haber aceptado rodar porque llevaba año y medio sin trabajar, y porque, acotamos nosotros, el cine mexicano estaba ya sumido en la larga crisis estructural que habría de desembocar en la parquedad de producción que actualmente lo aqueja: resultaba difícil, en un contexto así, mantenerse en el candelero sin trabajar.

Con su crudeza habitual, el director despachó el proyecto ante García Riera con frases contundentes: *"Por supuesto, es una película que no tenía asidero. Fue un trabajo amargo, infausto, cuyo resultado es absolutamente el que se esperaba que fuera, ¿no?, el de una película pésima. Es una película que no debía haber hecho.* ***Rastro de muerte*** *es el primer golpe en la cabeza para entender que si no estaba yo seguro del guión, no tenía que haber hecho la película (...). Un guión del que en primer lugar no entendía de qué se trataba, vaya, un guión en el que, a propósito de la pareja protagonista de la película, ocurre lo siguiente: un hombre joven, soltero, bien parecido, libre, determinado y dispuesto, conoce a una joven soltera, determinada, dispuesta, libre, y ambos se enamoran, pero no se pueden juntar, aunque nada lo impide, porque el guión dice que ella es muy orgullosa. Eso era un obstáculo insalvable que impedía su relación. ¿Cómo filma uno el 'orgullo' de una idiota? Yo no supe"*, concluye.

Rodada por las noches en los mismos escenarios en los que por el día se rodaba una horrenda coproducción con la URSS, **Campanas rojas** (1982), de Serguei Bondarchuck, que no obstante tenía todos los parabienes de las autoridades cinematográficas del momento, el film muestra una pobreza de producción aún más espartana que la de su antecesor, **La seducción**, agravada además por la absoluta inanidad de un guión sencillamente imposible aunque obra de una señora, Mercedes Manero, que tenía un verdadero as en la manga: era amiga personal de Margarita López Portillo, la mandamás en materia cinematográfica, lo que equivalía a tener que aceptar que el guión no podía modificarse en una sola de sus líneas.

Lo que el film pretende está en cierta forma bastante claro: trazar otro retrato de arribista inconsecuente, de un personaje que se mueve entre favores gubernamentales y que es enviado desde Ciudad de México a Mérida, donde literalmente se emborrachará de poder sin darse cuenta de que es tan sólo una marioneta en manos de los poderosos locales. La intriga se complica con la historia del *"orgullo de la idiota"*, que diría Ripstein, un punto tan oscuro en la trama que la convierte en virtualmente incomprensible, amén de hacer aún más profundo ese sentimiento de arbitrariedad del guión que ya atenazaba, quedó dicho, a un film mucho más estimable que éste como es **La seducción**. Además, la película tiene, vista desde la lejanía que supone su análisis desde España, el inconveniente añadido de que no se sabe -al menos, no lo sabe el firmante de estas líneas- si su intención sobrepasa lo estrictamente anecdótico para adentrarse en una dimensión crítica respecto al presente, tradicional doble lectura que el film histórico posibilita pero que aquí se escapa por completo al desciframiento.

El período de nuestro interés se

clausura con **El otro**, que Ripstein rodó tras tres años sin ponerse detrás de una cámara y tras varios proyectos fracasados, entre ellos uno muy querido por el cineasta, la adaptación del relato de Guimaraes Rosa *Dao lalalao*, que no pudo llevarse a cabo por la racanería de unos productores que se negaron a pagar 1.000 dólares más a los herederos del escritor por los derechos de la obra. En todo caso, los fracasos de **El otro** y **Rastro de muerte** llevarán a Ripstein a replantearse su oficio, y de ese replanteamiento nacería el último período de su obra, que dura ya desde 1985 y en el que los aciertos se encadenan casi sin tregua.

Ciertamente, los años que van de 1977 a 1984 son especialmente duros en lo que a la continuidad de su carrera se refiere; pero cuando pudo elegir sus proyectos -**Cadena perpetua**-, cuando tuvo un presupuesto decente para moverse y un guión plausible para desarrollar -**La tía Alejandra**- o incluso en condiciones peores pero con ciertas ideas fuertes -**La seducción**-, Ripstein dio sobradas muestras de su talento, de su concepción visual de la narración, la contención y el cuidado en la puesta en escena, eso que llamamos sin más un estilo; pero también de ciertas obsesiones que tienen que ver con cómo concibe el destino del ser humano, cómo se filma -cómo se hace ver- la realidad, cuáles son sus límites: eso que llamamos una visión ética del oficio. A partir de entonces, Ripstein ha seguido avanzando en la dirección de sus preocupaciones, con más rigor si cabe, con más entereza y mirando las cosas de frente, hasta convertirse en lo que actualmente es: en uno de los dos o tres mayores cineastas latinoamericanos en activo.

El otro

NOTAS

1. Las referencias bibliográficas que se emplean en el artículo provienen de dos fuentes diferentes: por un lado, de la espléndida y rigurosa entrevista-libro que el crítico e historiador Emilio García Riera hiciera en 1988 (*Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*. Colección Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988), que tiene como ocasionales "invitados" al crítico Leonardo García Tsao y a la guionista Paz Alicia Garciadiego, esposa del director. Por la otra, de un material, entre la carta de amigo y el testimonio personal, *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein*, de Manuel Pérez Estremera, publicado por el Festival de Cine de Huesca con ocasión de la retrospectiva que se dedicara al realizador mexicano en la ciudad aragonesa en 1995. Basten, a partir de ahora, los nombres de los autores para liberarnos de remitir a la cita entera.

2. Por su parte, Cazals recuerda así el asunto: *"Ésa* (**La viuda negra**) *fue abortada en mis narices, a una semana de comenzar la filmación. Lo que pasó es que integré páginas suplementarias al guión (...) porque estaba en Guanajuato, porque pasé por los colegios maristas, porque conozco un poco lo que es el sinarquismo* (N. del A: movimiento político derechista y religioso, creado en León en 1937 y disuelto en 1950 por sus acentuados tintes fascistas, opuesto a cualquier ideal de progreso y avance social), *porque se me ocurrió que en medio de la historia debía haber una parvada sinarquista que reparte volantes con los lemas habituales que yo conocí -'Si no eres católico no eres mexicano'- (...). Estas bonitas páginas adicionales provocaron que Francisco del Villar, director de Conacine y autor de películas con nombres de animalitos, pusiera los ojos en blanco".* En García Tsao, Leonardo: *Felipe Cazals habla de su cine*. Colección Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1994. Página 194.

3. En este sentido, es particularmente brillante la secuencia del penal en las salinas, una suerte de subtrama dentro del film que sirve al director para mostrar la debilidad de su protagonista en un contexto diferente al de su vida cotidiana. Condenado por un robo que ha cometido, pero del cual ha terminado beneficiándose directamente el amoral comandante, "Tarzán" es enviado a un penal donde pronto se hace amigo del cabo Pantoja (encarnado por un actor excepcional que volverá a trabajar con Ripstein, Ernesto Gómez Cruz). Pero aprovechando una ausencia de éste, el ladrón sucumbe a los encantos de la esposa de su nuevo amigo, quien a su regreso, y tras soltarle un largo sermón sobre los deberes de la amistad, le apuñala implacablemente. Ripstein clausura la secuencia, muy bien construida en su *crescendo* dramático, con un plano de gran contundencia: "Tarzán" caído en el suelo ocupando, en primer término, buena parte del encuadre, el cabo sentado en una mecedora sin ningún remordimiento en su expresión, la mujer apoyada contra la pared; ambos convergiendo sobre el agonizante protagonista, cuya miseria queda plenamente de manifiesto en la actitud distante de los otros dos personajes.

Penúltimo tramo

Ángel Fernández-Santos

La cada día mayor resonancia que las películas dirigidas por Arturo Ripstein obtienen en los sectores del público que se han percatado de que ver cine en la televisión es una manera (sumamente artera, porque parece lo contrario) de no verlo y, por ello, se añaden al movimiento de retorno a las salas, es indicio de que la atracción por la obra de este mexicano está lejos de ser una moda y de que cada vez más sólidamente se hace parte de ese impulso de recuperación del cine genuino en la única manera genuina de verlo. Ripstein trabaja de espaldas a la facilidad digestiva, ya que emplea sistemáticamente recursos de estilo que pasan inadvertidos en la pequeña pantalla y (pues son los suyos filmes altamente ritualizados) requieren la ritualidad de la contemplación colectiva en penumbra, inherente a la verdadera asistencia a una película, cuando por excepción es una verdadera película y no como de costumbre una simulación de ella.

En efecto, el cineasta mexicano carga la inteligibilidad de sus relatos sobre los tres elementos, consustanciales al cine de siempre, que peor entran en la televisión y más se resisten a la simplificación del lenguaje cinematográfico derivada de ese soporte. El primero de esos elementos es el plano secuencial (toma larga que funde en uno solo todos los

troceamientos que se concatenan habitualmente mediante montaje en la composición de una escena), y los otros dos son ingredientes estilísticos muy diferenciados que se derivan necesariamente del primero: el fuera de campo y la profundidad de campo, que son materialmente imposibles de capturar por la pantalla de un televisor, pues fuera y detrás de ésta sólo hay ámbitos cotidianos y no esa penumbra en la que el espectador de cine ensancha y ahonda el campo imaginario que la pantalla le ofrece. Ver en televisión una película dirigida por Ripstein es por ello la forma más segura de no verla, pues en esa visión el espectador ha de prescindir por fuerza (sin darse cuenta de la gravedad de la amputación) de las consecuencias y del alcance, absolutamente imprescindibles, que esos tres aludidos componentes tienen en la textura interior y en la composición del drama, relato o poema.

Por otra parte, la obra de Ripstein, aun pareciéndolo a veces, está muy lejos de ser un ensayo a la europea de cine moderno, lo que aquí llaman cine de autor o, más exactamente, cine de autor-director. No juega este singular cineasta a la singularidad, ni su modernidad tiene la menor caída en la modernez, ni entra en su horizonte la vanidad del exceso de autoadjudicación del proceso de creación de una película. Realiza con mucho cuidado, derrochando oficio y esmero, pero su acusada voluntad de estilo no le impide (al contrario, le conduce a) dar cuerpo a películas que, por heterodoxas que sean respecto de ellos, se ajustan a patrones genéricos, lo que le aleja de la figura del director-dios que, procedente de algunas potentísimas personalidades del cine clásico, fue generalizada por la seudofilosofía de la "Nueva Ola" francesa a caballo entre los años cincuenta y sesenta, dio algunos notables frutos de revulsivo formal que más tarde fueron deteriorándose y vulgarizándose, y tomaron carta de naturaleza impostora en el cine europeo y algunos flecos independientes del americano.

Lejos de esto, las películas que Ripstein realiza suelen (y en las últimas esta constante se acentúa) estar escritas por otros y desarrolladas por equipos cuyas piezas básicas están previamente conjuntadas, y en su conjunción confluyen los hilos de la creación de escritura, de la elaboración de imágenes y de la incardinación de una y otras en intérpretes oficiantes, algunos casi con función aglutinadora, que sitúan en su verdadero alcance el techo autoral colectivo que finalmente la mirada de Ripstein asume, homogeneiza, moldea, acaba y pule. Cada encuentro en cada película tiene por ese motivo sabor de reencuentro, y cada nueva aventura creadora tiene pinta de prolongación de las que la preceden, sobre todo en los seis u ocho últimos años, desde que se desencadena el tramo de la obra de Ripstein que quieren bucear estas páginas. Así, poco a poco, los que siguen de cerca estas películas topan con un cine de género con sabor noble a antiguo, pero construido con lógica de tan sutil y honda modernidad, que lo erige en uno de los sucesos mayores del cine en nuestro idioma en cualquier tiempo y del cine actual en cualquier idioma.

El por ahora último tramo de la obra de Arturo Ripstein comienza en 1985 con **El imperio de la fortuna** y finaliza con (en el momento de escribir estas líneas inédita) **Profundo carmesí**. Entre ambas hay otras cuatro películas: **Mentiras piadosas**, realizada en 1988; **La mujer del puerto**, en 1991; **Principio y fin**, en 1993; y **La reina de la noche**, en 1994. Este tramo alcanza rasgos, tanto más pronunciados cuanto más se adentra Ripstein en él, de una conquista de coherencia sostenida que, sin llegar a ser una ruptura de estilo con la quebrada línea de la docena de largometrajes que lo preceden, deja ver, como derivación de la cohesión que ofrecen estas cuatro obras interrelacionadas o consideradas como conjunto o como tramo, un esfuerzo de concentración del cineasta en algunos singulares destellos diferenciadores de su mirada y, sobre todo, del adueñamiento por ella de una creciente capacidad para acercar lo que busca a lo que encuentra, que es indicio de plenitud, o de presagio de ella, en el artista de fuste.

Este tramo de seis (uno aún no totalmente escalado, pues no ha sido contrastado con la respuesta del espectador común) escalones de la por ahora obra última de Ripstein, tiene también algo de tramo de su destino personal. Y esto viene a cuento de que, en esta serie de filmes, hay una doble y no azarosa confluencia: la que supone, por un lado, esa referida concentración del cineasta en algunos (sólo algunos, que desplazan a segundo término a otros) signos que perduran de su obra precedente; y, por otro, la persistencia en estos filmes de la escritura de Paz Alicia Garciadiego. Estamos en el perfil de un trabajo que tiene lugar día a día, en el marco de una cotidianeidad compartida entre dos fabuladores muy cercanos e interrelacionados; es decir: en permanente flujo de pareceres entre director y escritora, lo que parece uno de los desencadenantes de esa aludida cohesión, lo mismo en la creación de un punto (o más) de vista desde donde narrar lo narrado (y obviamente de la peculiar sonoridad o cadencia verbal sobre la que discurre esa narración), que en la elaboración del entramado de los sucesos, de su incardinación en personajes y del despliegue de éstos en situaciones que dan lugar a la osamenta del relato o película o poema.

Las zonas de contacto recíproco, las interconexiones e incluso las

repeticiones de materia y de forma que enlazan entre sí a esta serie de filmes, son abundantes y no difíciles de discernir, pues no se disfrazan sino que se despliegan en la pantalla buscando con osadía (pese a su frecuente enrevesamiento y permanente negrura) la diafanidad. Por esa razón, tales zonas de confluencia tienen pinta más de encontradas que de buscadas, más de intuidas que de calculadas; es decir: más arrancadas del instinto del poeta que deducidas por el alambique lógico del intelectual, del manejador de ideas. La más ancha y evidente (pues envuelve las restantes) de estas zonas comunes entre film y film es la conciencia que sus creadores tienen del subsuelo movedizo sobre el que edifican al unísono. Es una especie de acuerdo o de complicidad en el tendido de las reglas del juego que jerarquizan, escalonan y mueven las tripas del relato; y de la estancia (indistintamente poética e histórica, pues en estas películas poesía e historia coinciden al chocar frontalmente, brutalmente; y del choque mana sangre) donde éste horada el cauce sobre el que transcurre: la arraigada, fundida en la cultura popular viviente de México, tradición del melodrama cinematográfico. Ripstein, sabedor de ello, lo dice con sencillez: *"Para un mexicano hacer melodramas es tan natural como para un argentino hacer tangos"*.

No requiere añadidos este conciso autorretrato. Sí, en cambio, se presta a que busquemos en su reverso los perfiles de algunos signos aparentemente menores, pero que, una vez encontrados, ponen de manifiesto más que matices: salpicaduras sustanciales de la sustancia medular de esta serie de filmes. El entronque natural de Ripstein en el artificio del modelo melodramático que mamó en las pantallas de su adolescencia tiene variantes (a veces muy pronunciadas) en cada uno de los escalones del tramo, de manera que éste transita de la tinta negra que sudan los recovecos coloristas extraídos del universo rural de Juan Rulfo en **El imperio de la fortuna** a la en modo alguno casual elección de los alrededores de una fugaz y bella (pero tras el genocidio de estudiantes y obreros sublevados en 1968 reinscrita en el censo de la historia universal de la infamia) imagen de una plaza con aspecto militar totémico, que si no es la de las Tres Culturas parece una sucursal sombría de ella, como trastienda del escenario urbano donde ocurre **Mentiras piadosas**, lo que es un dedo índice que nos orienta en la cartografía secreta del subsuelo histórico del film.

Mentiras piadosas

Por otro lado, la elección del hormiguero humano que se agita en el laberinto urbano del escritor egipcio Naguib Mahfuz conforma la peripecia y el escenario social de **Principio y fin** y tiene algo de cálculo para, por contraste con ese fondo urbano, abocetar, con la nitidez de los daguerrotipos, en rojo sobre negro, el cuajo moral de las clases medias (tanto da cairotas que mexicanas, madrileñas o neoyorquinas) que rozan y huelen el pellejo purulento de las esferas bajas, de los vertederos de la sociedad capitalista. Las cloacas de esta sociedad conducen en derechura a los estercoleros donde nacen, sobreviven, joden, vegetan, matan y mueren los despojos humanos del mundo contemporáneo; es decir: el infrahumano y desolado paisaje interior que representan con dolor y vigor **La mujer del puerto** y **La reina de la noche**, primeros buceos sin escafandra en el pozo donde Ripstein y Garciadiego escarban y sacan el barro (la hacinada materia humana primordial que, en carne viva, despojada de adjetivos y adherencias, puebla ahora los vertederos de las grandes ciudades del mundo y, por tanto, las cunetas de la historia) con el que ambos están construyendo su destino de cineastas libres y fuera de norma.

En cada uno de estos filmes se observan peculiaridades en la ordenación de los sucesos y en el tiempo fílmico de la sucesión de tales sucesos, pero les uniformiza el hecho de que esa ordenación y esa temporalización (acusadamen-

Principio y fin

te musical, como veremos: ¿qué otra cosa es sino eso el signo distintivo del género melodramático donde se encuadran?) están visualizadas en todos los filmes a través de la gruesa lente del observatorio óptico del hombre dolorido. E insisto en la antes insinuada pregunta sobre la naturaleza del melodrama, porque es insoslayable si se quiere intentar llegar, o al menos rozar, el núcleo de lo que, en la mirada de Ripstein y en la escritura de Garciadiego, es una violenta inversión, desde dentro, de la lógica de la imaginación melodramática. No trato de fijar la cantera de donde proceden las historias que cuentan, que en esencia sigue siendo -como siempre ha sido en la historia del cine, desde **Lirios rotos** (*Broken Blossoms*; D.W. Griffith, 1919) a **Los puentes de Madison** (*The Bridges of Madison County*; Clint Eastwood, 1995)- la misma textura de desgarro sentimental que caracterizó el contenido del folletín finisecular, que es el modelo y el rasero con que la burguesía (entonces dueña de convicciones y, al no sentir quebrada su conciencia por la corrosión del siglo XX, en alza) usó como literatura ejemplarizadora y balsámica, como arma para la domesticación de los pobladores de sus zonas míseras de dominio: la burguesía proletarizada, los asalariados rurales o urbanos y los despojos de los hombres subhumanos sin tajo, a caballo de los dos siglos.

La busca de las raíces del viejo dramón o folletín (que fue concebido como capítulo por entregas o aventura de desventurados goteada en episodios de cuerda) nos lleva, por la fuerza de las cosas, a indagar en la etimología, que aquí se hace radiografía, de esa derivación genérica, adocenada y humilde, del megalómano drama romántico. Melodrama es lo que la palabra literalmente dice, "melo" y "drama", es decir: música y teatro; y esto hace obviamente referencia a las pautas argumentales de los libretos operísticos que abastecían la sensibilidad, degradada en sensiblería, del romanticismo decimonónico terminal, que al nacer el cine encontró (como ocurrió con el *western*) en este nuevo medio de expresión un vehículo de prolongación eficacísimo, que más tarde, al inundar las pantallas con un diluvio de lágrimas, fundió sin esfuerzo, casi sin proponérselo, musicalidad y teatralidad, lo que segregó un género cinematográfico con capacidad de arrastre sentimental, cuya perennidad se fraguó inmediatamente y ahí sigue, no sólo intacta sino ensanchada y ennoblecida por estas admirables películas mexicanas y por otras procedentes de otras mentalidades y latitudes.

A la luz de ese su despiezamiento etimológico, estos penúltimos escalones del actual tramo del cine de Ripstein adquieren el sello di-

ferenciador del melodrama noble. En otros términos, se trata de narraciones fílmicas compuestas en partitura: música visual, que no procede de los guiños de algunas incrustaciones en las bandas sonoras de acordes de *Rigoletto*, *Aida*, *Madame Butterfly*, *Elixir de amor* y otros fondos sonoros operísticos, sino de algo de más calado, un rasgo de fondo de la composición de la secuencia cinematográfica en cuanto tal. Introduzco de nuevo este asunto en otra correlación verbal: la conversión del "tiempo" en *tempo* y, en concreto, en una combinación de *tempos* en *adagio* y en *rondó*, es decir: los dos movimientos de la fluencia de una imagen que se aprietan en la idea (admirablemente expuesta por Douglas Sirk a Antonio Drove, en su célebre conversación de 1977) de "lentitud circular". Dice Ripstein: *"La idea que prevalece (en estos filmes) es la de circularidad y lo que estamos tratando de filmar es el tiempo"*. Tiempo y circularidad, es decir: plano, secuencia y plano secuencial encarrilados en el cauce curvo del *rondó*, que es la circularidad misma hecha música y, si añadimos a esta connotación la de la cadencia morosa de esa circularidad secuencial (es decir: el pausado alargamiento del adagio), se cierra sobre sí mismo el rastreo en este calado melodramático en lo hondo. El melodrama cinematográfico ideado por Ripstein y Garciadiego no detiene su entramado en la urdimbre de la sentimentalidad y formalmente no se repliega sobre sí mismo, sino que va más allá de las convenciones genéricas de donde procede y rompe desde dentro el lento tiempo circular que lo encierra, para saltar fuera de él a indagar en sus alrededores dónde y cómo construir accesos a un estadio superior del poema: la ceremonia dramática inmemorial que llamamos tragedia.

En estos filmes hay conciencia del fin en el propio comienzo de cada relato, y eso es ya un acorde de estirpe trágica. Oí decir a Paz Alicia Garciadiego: *"Toda la construcción del guión de* ***La reina de la noche*** *está pensada en función de la escena final, la del suicidio de Patricia Reyes Spíndola, que fue preconcebida de golpe, mientras mirábamos un retratito de la madre del personaje, antes de que la historia estuviera hecha"*. Esta observación, dicha aparentemente de pasada, es en realidad expresión de la conciencia de la escritora de la intromisión en el relato de la idea (vertebral en la tragedia) de destino: un recorrido a través de sucesos que forzosamente conducen a un final de pie forzado, ya actuante desde el comienzo. Identificación, fusión entre "fin" y "principio", entre desenlace y desencadenamiento. Pero hay más: si la espina dorsal de la composición trágica se ordena en razón de esa lógica de un pie forzado final condicionante del propio comienzo, esta lógica imaginaria exige, en toda genuina tragedia, un fondo, un "qué", y una forma, un "cómo", rígidos y por completo inesquivables. Ese "qué" es la transgresión y ese "cómo" es la representación de ésta a lo largo de un recorrido litúrgico. Y ambas condiciones (vulneración de un tabú y visualización ritual de esa transgresión para que, contemplándola, nos deshagamos de su amenaza) son asumidas en los rincones más dolorosos, que son los más confortadores y libres, de esta, arriesgada hasta lo temerario, serie de filmes, lo que redondea (nueva imagen de circularidad) la radicalidad (nueva llamada a la luz etimológica: estamos en el territorio de raíces) de su poesía.

Es **La mujer del puerto** la película que con más maña alquímica logra desviar el entronque, común con sus hermanas, en el melodrama hacia la tragedia. Y es la que con menos afectación y más agilidad consuma esta mutación, pues no hay en ella ni el más mínimo golpe de efecto, ni su brusquedad incurre en el puñetazo del exceso de patetismo gestual, sino que disfraza al relato de otro y lo hace entrar en el edificio moral y estético común por una discreta y silenciosa puerta trasera, buscando allí una ruta que dé ocasión al poeta para abrir los tragaluces de sus estancias nobles. Es este periplo estilístico una especie de rodeo brusco, un rodeo que (nueva paradoja de la circularidad) es en realidad un atajo. Entramos en la mugre de los estercoleros humanos de nuestro tiempo y la imagen conductora nos mueve en ellos sin escatimar a nuestras poltronas ni una brizna de verdad o una salpicadura de cólera solidaria, pero este movimiento se lleva a cabo con tan extraordinaria elegancia que, en el borde de lo invisible, trata una materia humana en podredumbre con la ternura y la caricia que merece un delicado viejo bordado de hilachas de seda. Por ello, por esta capacidad de Ripstein para ir sin caridad alguna, pero tierna y brutalmente, al grano sin abandonar nunca el sentido de lo indirecto, es dificilísimo discernir (a ojo, sin un trampeo de lupa o, en este territorio, de moviola) en qué punto del trenzado de sedas y espartos acaba un color y comienza otro, arranca una pulsión y se consuma otra, o la misma evolucionada. *"¿Qué nos pasó? ¿Por qué se jodió todo esto?"*, dice un personaje, creo que de **Mentiras piadosas**. Una tosca buena pregunta. Las ondulaciones y vaivenes de la representación exacerbada de la sentimentalidad se enderezan en el cargado subsuelo de **La mujer del puerto** en busca de la rectitud litúrgica de la tragedia y llegan a ella con sorprendente finura de trazo, si se tiene en cuenta la delicadeza del dibujo que bordan con seda sobre un bastidor de grueso esparto. ¿Por qué, dónde "se jode" todo eso que ocurre en tan desquiciada y hermosa obra?

Hay efectivamente en **La mujer**

La mujer del puerto

del puerto, como en todos sus filmes hermanos, un punto en que todo aquello que ocurre en él se quiebra; un punto en que la armonía (como la cuerda de la guitarra que desgarra la escena cumbre de *El jardín de los cerezos* de Chejov y al partirse parte en dos el tiempo escénico) se rompe. Imposible saber cuándo y dónde esta rotura ocurre. Ripstein y Garciadiego probablemente también lo ignoran, y su ignorancia es (nueva paradoja circular) una forma aguda de conocimiento de lo que tienen entre manos. Pero pese al pudor con que Ripstein la guía en los recovecos del hermoso tragedión, se tiene la impresión de que la ávida e inquieta mirada de la lente se asusta a veces de lo que captura y se aleja y nos aleja de ello. El "crac" de la cuerda tensa de la guitarra de Chejov, es decir, el desgarro de la mutación trágica, se produce ("se jode") en un punto incapturable del despliegue del rito; y las mutaciones derivadas de esta fractura, sus esquirlas, alcanzan un grado superior de existencia, de manera que paso a paso la presión de la agobiante desventura representada se hace expansión liberadora hacia la alegría. La angostura (ese sórdido, húmedo y sofocante ámbito interior que, como en las pesadillas, llueve del techo, y esto hace verosímil todo cuanto allí de imposible ocurra) por la que el episodio de desencadenamiento (la pasión desatada entre los hermanos Perla y "El Marro", explorada en cara y cruz de una única secuencia, conjugada en dos puntos de vista, revés y derecho, de un mismo tiempo fílmico desdoblado en dos relojes cordiales con distinto tiempo de palpitación) avanza hacia la zona de desenlace en un recorrido inexorable, cuyo transcurso es cada vez más plácido y nunca incurre en el paroxismo contenido del final de **La reina de la noche** ni en la desatada crispación que cierra **Principio y fin**. Visualizada la transgresión, más allá del encuentro incestuoso de los hermanos, es la madre de ambos, Patricia Reyes Spíndola, quien toma el relevo en la escalada litúrgica y es por el poderío de esta mujer (que es, tras el de sus hijos, el envolvente tercer punto de vista del relato) por donde la angostura inicial se va dilatando y hace entrar la secuencia en tiempo de consumación y desenlace sin exacerbar el aparato gestual de los actores oficiantes, sino atemperando con un desesperado *happy end* la volcánica infelicidad que lo precede. Hay majestad en este domeñamiento de un choque tan indómito, que permite representar la vulneración del tabú convirtiendo la transgresión en preludio de una fuga serena hacia el equilibrio.

Esta película, moralmente ejemplar y de alta precisión como composición, es a causa de su evolucionado estilo, de su economía y su concisión, un gran instante del cine moderno. Esta modernidad proviene en parte de algunas raíces remotas, pero imperecederas, que podemos rastrear en ella, pues además de su co-

nexión argumental con el primer y primordial conflicto trágico incestuoso, que es el que esconde el mito del Génesis, encontramos también en **La mujer del puerto** reminiscencias (probablemente involuntarias, pero no azarosas) de lo que Albert Camus considera el punto más elevado, una de esas líneas fronterizas que una vez atravesadas no dejan abiertos caminos de retorno, de la tragedia barroca cristiana, el alcanzado por Calderón de la Barca en la formidable, terrible perfección de *El signo de la cruz*. A la manera de Luis Buñuel, aunque con más explicitud que la que entraba en las irónicas cábalas de su maestro, Arturo Ripstein construye (¡es una impagable herencia irónica de Buñuel la blasfema escena, como casi todas bañada en lóbregos orvallos bajo techumbre, del interior de la iglesia!) una sutil, por chocante y subterránea, misa negra, pues desde el tumultuoso *introito* del film a la calma chicha del silencioso *"ite misa est"* que lo cierra (punto en el que Dios Madre ya ha aplacado y finalmente gobierna las riendas de su trinidad íntima) hay un ejercicio formal mayor de cine adulto, desplegado en matemático vuelo imaginario a través de una concatenación insuperable de planos secuenciales; de buceos parsimoniosos (pero de pronto inquietos y acelerados) de la cámara en rinconadas de la escena; de rectificaciones del encuadre con movimientos parciales dentro de un movimiento envolvente; de igualamientos de la duración mediante fundidos en negro cadenciosos y persistentes, que no proporcionan al espectador la cómoda sensación de flotación y ubicuidad que le facilitan los juegos entre plano y contraplano, sino que, por el contrario, le amarran a la butaca. Fundido con su asiento observatorio, el espectador es, en la encerrona de **La mujer del puerto**, no sólo libre, sino coautor libérrimo de lo que ve en la pantalla, pues desanuda con esa su libertad las ataduras de los tres puntos de vista que delimitan la geometría del suceso. Esto convierte al espectador en un cuarto punto de vista que cuadrangula (de nuevo la idea de circularidad, de cuadratura del círculo) la trinidad trazada por la imagen y abre la mazmorra del "dentro de campo" a territorios exteriores, ese refinado "fuera de campo" que algunas rarísimas películas logran expandir en el corazón de sus contempladores, convertidos en pantallas secretas de lo que contemplan.

A la manera de las misas, blancas o negras, donde el sujeto, el hechicero o sacerdote, es siempre el creyente, hay en los sonidos del cine de Ripstein crudas letanías, salvajes gorigoris eclesiales: *"Cuando al hombre se le queda el fluido dentro, la hembra se le mete al hombre en la cabeza. Es ley de vida:* semen retentum, venenum est*"*. Un latinajo de hombre gordo, sudado y encerrado en un templo portuario dentro del que llueven goterones y orvallos un oscuro nubarrón agobiante y sin respiraderos, que la mujer repudia asqueada en su busca de *"un lugarcito con ventilación, que no guarde la pestilencia del macho"*. En esta misa negra, la transgresión es comunión. Grita la hermana hembra a su pestilente macho hermano: *"Quiero tu carne porque es mi carne. A los otros hombres no me gusta tenerlos adentro. Tócame, Marro, tócame, soy tu carne"*. Y es sacrificio, consagración: *"No es nuestra la culpa, Marro, es de Dios. Mata a madre, Marro, mátala por mí"*. En este ámbito portuario deicida, el pestilente macho no es dueño de las riendas del *"perro destino"*. Éste sólo admite gobierno de mujer consumada y no acepta otro mandato que el de la hembra Dios Madre, la mujer del puerto, que *"parió dos bestias"* y tomó alas y remontó el vuelo llevada por el aliento de su inmensa comadre "La Caponera" de **El imperio de la fortuna**, cuando se explica a sí misma con esta patada de libertad en la entrepierna del macho pestilente que quiere sujetarla atada a la pata del perro destino: *"Me voy de la casa porque tiene paredes"*. Y la libertad, universo sin paredes, inunda la encerrona del tiro sacrílego.

En recorrido poético inverso a los de **Principio y fin** y **La reina de la noche**, Ripstein mueve la pantalla de **La mujer del puerto** del paroxismo a la placidez y, no obstante, este abandono progresivo de la crispación sigue observando (como en aquellos dos grandes filmes, más ortodoxos que éste en su aplicación de las leyes de la convención genérica) el mandato musical del *crescendo*, la elevación incesante, el ir de menos a más. Y resurge sin ser convocado el umbral del enigma trágico: ¿Cómo, por qué recovecos de la mirada, el poeta logra elevar un acorde que no obstante está situado en lo más alto, en lo inelevable? Este enigma (que ha inquietado a la imaginación fabuladora desde el tiempo donde la conjetura sitúa el nacimiento de los ritos trágicos: el exorcismo tribal o de horda) sólo acepta como respuesta otro enigma más inquietante por su mayor audacia, por su aparente imposibilidad. Es el enigma por excelencia: el milagro. Sólo en el infierno es verosímil el milagro, sólo allí es creíble su existencia. Pero si el infierno está aquí abajo y es mostrable, cosa de la que se encarga (y de ahí la verdad que hay en su mirada) Ripstein, el milagro puede ser representado y deja de ser una conjetura sobrenatural para hacerse naturaleza.

Medio siglo antes que Ripstein, la respuesta al enigma trágico con el misterio del milagro fue dicha en una pantalla por Carl Theodor Dreyer en **Ordet** o **La palabra** (1965), una de las obras cumbres del cine, de la que esta humilde película mexicana es una sombra más cercana de lo que parece, lo

que nos invita a situarla en el ralo ramillete de tragedias alquímicamente logradas por el cine: la aludida **Ordet** y, para entendernos, **Germania, anno zero** (Rosellini, 1947), **El intendente Sansho** (*Sansho Dayu*; Mizoguchi, 1954), **The Ox-Bow Incident** (Wellman, 1943), **Winchester 73** (*Winchester 73*; Mann, 1950), **Centauros del desierto** (*The Searchers*, 1956) y **La ruta del tabaco** (*Tobacco Road*, 1941) -Ford-, **Sólo los ángeles tienen alas** (*Only Angels Have Wings*; Hawks, 1939), **Mouchette** (*Mouchette*; Bresson, 1967), **La regla del juego** (*La Règle du jeu*; Renoir, 1939), **Los olvidados** (Buñuel, 1950), **El imperio de los sentidos** (*Ai no corrida*; Oshima, 1976), **El apartamento** (*The apartment*; Wilder, 1960) y no muchas más películas que se ajustan a las severas condiciones que las leyes de la armonía imponen a una representación con ambición trágica para que llegue a ser una verdadera tragedia. Se trata de filmes milagro, pues, como **La mujer del puerto**; convierten (y de ahí mi alusión a algo alquímico que hay en la composición de su subsuelo: ese punto inaveriguable donde todo "se jode" y a partir de él todo se ennoblece sin embargo) el barro en oro, es decir: el padecimiento en disfrute. O, si se quiere, el misterio de la fuente de vigor que segrega la conciencia de la fragilidad, ese indescifrable movimiento del espíritu que transforma la representación de las catástrofes en nidos de equilibrio. El milagro, en suma.

Aunque todas y cada una juegan con la circularidad de la forma (o encerrona) trágica, el conjunto de estas películas deja ver, en su trayectoria de tramo filmográfico, arritmias, altibajos e incluso, pese a la seguridad de trazo de los guiones y la extraordinaria precisión de la encarnación y la filmación, deja escapar algunos indicios de balbuceo: no es humanamente posible caminar con tiralíneas sobre un suelo y un subsuelo tan abruptos como los que Arturo Ripstein surca y taladra. ¿Peligra la continuidad de estas notables obras por el hecho de que bordean temerariamente lo suicida y por la posibilidad de que su condición ritual y, por tanto, obligatoriamente repetitiva, se torne reiterativa y en su prolongación asome la caída de la voluntad de estilo en simple gana de distinción? Con otras palabras: ¿Cabe que la tensión extrema, en el borde de lo insoportable, a que el cineasta conduce la mirada, haga decaer la forma en fórmula, y que ésta se aplique desde fuera a la interioridad de lo formalizado? Y concéntricamente: ¿Amenaza a Ripstein, tras el esplendor de las puntas altas de sus arritmias, el peligro de deterioro de la forma en manera, el manierismo?

Hay en esta serie de películas muchos signos de energía contenida o no enteramente liberada; imágenes inconclusas que buscan conclusión; muñones de situaciones en los que no ha crecido aún la garra que los remate; situaciones y personajes en esbozo que todavía no han dado un salto en busca de fijación en un lienzo. Ripstein y Garciadiego dejan todavía sin pisar, en esta su forja de concavidades de la existencia, tierra y materia virgen, no explorada. Dentro de imágenes y de evidencias de sus películas se oye la resonancia de oquedades todavía no taladradas por su mirada, apenas rozadas por ella. Y así se abre paso a una nueva y última paradoja circular: hay suficientes indicios de que este su mundo, cerrado como está sobre sí mismo, sigue sin embargo todavía abierto.

Profundo carmesí

Profundo carmesí:

Diario de rodaje

Iván Ávila Dueñas

Notas del director

Me gustan los sobrevivientes. Los personajes marginales. Las situaciones y las escenas donde mis criaturas están al final de sus fuerzas. Al borde de todos los colapsos. Y siguen y siguen y siguen. Me gustan los sobrevivientes.

Me gustan los personajes que optan por el amor. Esa emoción sacrílega y sediciosa que se opone a todo con la fuerza atroz de la naturaleza: a todo obstáculo, a todo pecado, a toda acción que tienda a impedir su última, imposible, portentosa y finalmente terrible y triste realidad.

En la crónica de la nota roja (fuente inagotable de temas portentosos) encontré el caso de unos amantes que, envueltos en la vorágine del amor, cometen una serie de graves tropelías. No eran unos asesinos convertidos en amantes. Era una pareja de amorosos que asesinaban. Y me sentí profundamente conmovido.

El amor loco, la locura de amor profesada por estos terribles enamorados, estos últimos humillados y ofendidos, le confería una feroz poesía al horror. Crearon un misterio desesperado y doloroso que los unió más allá de la muerte y más allá, incluso, de la vida.

Tres consideraciones:

1. En los albores del próximo milenio, parecería redundante reiniciar una disquisición sobre el tema de lo amoroso, probablemente el más abundado -y más sobado- a lo largo de la historia. Canciones, poemas, óperas, obras de teatro, películas... De buena o mala calidad, de todos los tintes y matices, parecen estar obsedidas por el amor; fantasma recurrente del creador.

De entre este abultado panorama ocupan el lugar de honor aquellas obras que bordan sobre el más desenfrenado, perverso y obcecado de los amores: el amor loco.

Sobre todo y con particular fuerza desde el romanticismo del siglo XVIII, el amor loco se destaca en el amplio panorama de las artes. Y no es gratuito. Nada como el amor loco rompe, subvierte, trastoca. Los románticos -persuasivos destructores del orden, subversivos por definición- lo sabían y lo usaron.

Nada como el amor loco crea utopías... y las destruye. Nada como el amor loco rasga, rompe y desordena la casa del orden social. Nada es más irreverente, sacrílego, herético. Nada, por lo tanto, más humano. El amor loco, al igual que Prometeo, se enfrenta a Dios para, igual que Sísifo, consumirse a sí mismo; fracasar. Y en ese continuo fracasar, ir bordando su humanidad.

Ripstein dice que ésta es la película más importante de su vida, sobre todo porque es la que tiene que hacer ahora. Juega con la idea de que es un anciano -aunque tiene más energía que cualquiera del equipo- y de que quizá sea su última oportunidad. A partir de eso nos ha hecho cargar a todos en nuestras carpetas una copia de Las Bendiciones del Anciano, *tomadas de un asilo que visitamos como posible locación:*

"Benditos aquellos que se dan cuenta que mis ojos están empañados y limitado mi sentido del humor.
Benditos los que disimulan que alguna vez derramé el café sobre la mesa.
Benditos los que excusan mis olvidos y nunca me dicen 'eso ya lo habías contado'.
Benditos aquéllos capaces de comprender lo difícil que es hallar fuerzas para sobrellevar mi cruz.
Benditos aquellos que de vez en cuando se acuerdan de llevarme un regalo.
Benditos aquellos que con amor me ayudan a esperar tranquilo y sonriente el día de mi partida".

Nota al pie de página: Recogida en la Fundación M. Romero y suponemos que escrita pal' director.
Firmada personalmente por Arturo Ripstein.

2. Y la historia salvaje, triste y desesperanzada de Coral Fabre y Nicolás Estrella permite, como pocas, esta cirugía dentro del corazón de la bestia humana.

La historia de Fabre y Estrella aspira a ser una minuciosa anatomía que descubrirá puntualmente los mecanismos, trabas y detonantes que producen esa fuerza irracional e incontenible: el amor loco. Una anatomía que permite adentrarnos en los vericuetos de los sentimientos, dibujar sus matices, husmear sus entrañas, empaparnos en su hedor a carne humana.

Coral Fabre y Nicolás Estrella son los instrumentos idóneos. Su derrota, su cotidiana desesperación, su soledad, su pequeñez, su mezquindad, detona con una fuerza aún mayor cuando el amor loco trastoca -e ilumina- sus vidas diminutas, olvidables. En las pequeñas utopías de las pequeñas gentes de todos los días, se condensa la quintaesencia del hombre. Lo humano de lo humano.

En nadie como en ellos se condensa la tristeza diaria. La derrota del hombre... Y la derrota de Dios. Y en ellos -los humillados y ofendidos- se hunde suavemente, sin trabas ni prejuicios, el punzante estilete de la cámara. Son humanidad a flor de piel. En su debilidad, el amor loco se torna poderoso. Los abre, los descubre, los fagocita, los destruye y les da la triste compensación de sus quince minutos de gloria.

Son campo fértil para la reflexión. No sólo sobre los alcances del amor loco y sus efectos, sino -por sobre todo- para una elaboración sobre las causas y mecanismos que lo desatan.

¿Qué vínculo surge entre los amantes que les permite -y exige- enfrentarse al orden social y trastocarlo? ¿En qué se diferencia este vínculo amoroso de aquellos amores que florecen en el marco de la sociedad, no en contra de ésta? Aquellos en los que se cimenta la familia, el orden, el progreso, la civilización. ¿Por qué uno es creador y el otro -por esencia y definición- destructor?

El último día de preproducción en México:
-Arturo, ¿cuántas películas has dirigido?
-Muchas, demasiadas, más de las que debería.
-¿Y de ésas, cuáles volverías a dirigir?
-Viridiana...

3. Es por ellos que, casi a pesar de sí mismos, van alimentando su amor con un reguero de sangre. La muerte no es un acto gratuito, es el resultado natural, lógico y necesario de su trabazón amorosa. Su unión se alimenta de sangre.

Y los asesinatos surgen y se suceden a pesar de Coral y Nicolás, casi como expresión biológica de su amor enloquecido y sin control. Necesitan demostrarse no que se aman a pesar de sus defectos, sino precisamente por ellos. Su amor se alimenta de sus miserias y las fecunda.

Así, los asesinatos no los convierten en asesinos, sino que ratifican, confirman y fortalecen su condición de amantes. Cada asesinato los traba a uno contra el otro con más fuerza hasta el colapso final. No es el azar, sino la necesidad, la que los lleva al crimen. La necesidad del amor loco, el suyo. El crimen les es esencial, los define, los perfila. Es su destino.

Arturo Ripstein

Estamos ya en Cananea, una ciudad minera en el estado de Sonora, muy cerca de la frontera con Estados Unidos. Sólo falta un día para comenzar el rodaje y hacemos la última visita en la hora de luz correcta para revisar la locación con la que vamos a iniciar la película. Arturo encontró en el campo una herradura completa; Vita, la productora, buscaba y buscaba y sólo encontró fragmentos. Él era quien debía encontrarla. Estamos contentos; nerviosos, pero contentos: las señales son bastante favorables.

Profundo carmesí

Diario de rodaje

Primera semana

Lunes, 25 de marzo de 1996. CANANEA (SONORA)

El primer día de rodaje de cualquier película es difícil porque existen todavía muchos inconvenientes y la mayoría son desconocidos. Un equipo técnico de 60 personas que por primera vez trabajan juntas, donde nadie se sabe los nombres completos de todos y a veces hay que pedir las cosas con un amable: "oye, ¿puedes preparar...?"; "oye, ¿me ayudas con...?".

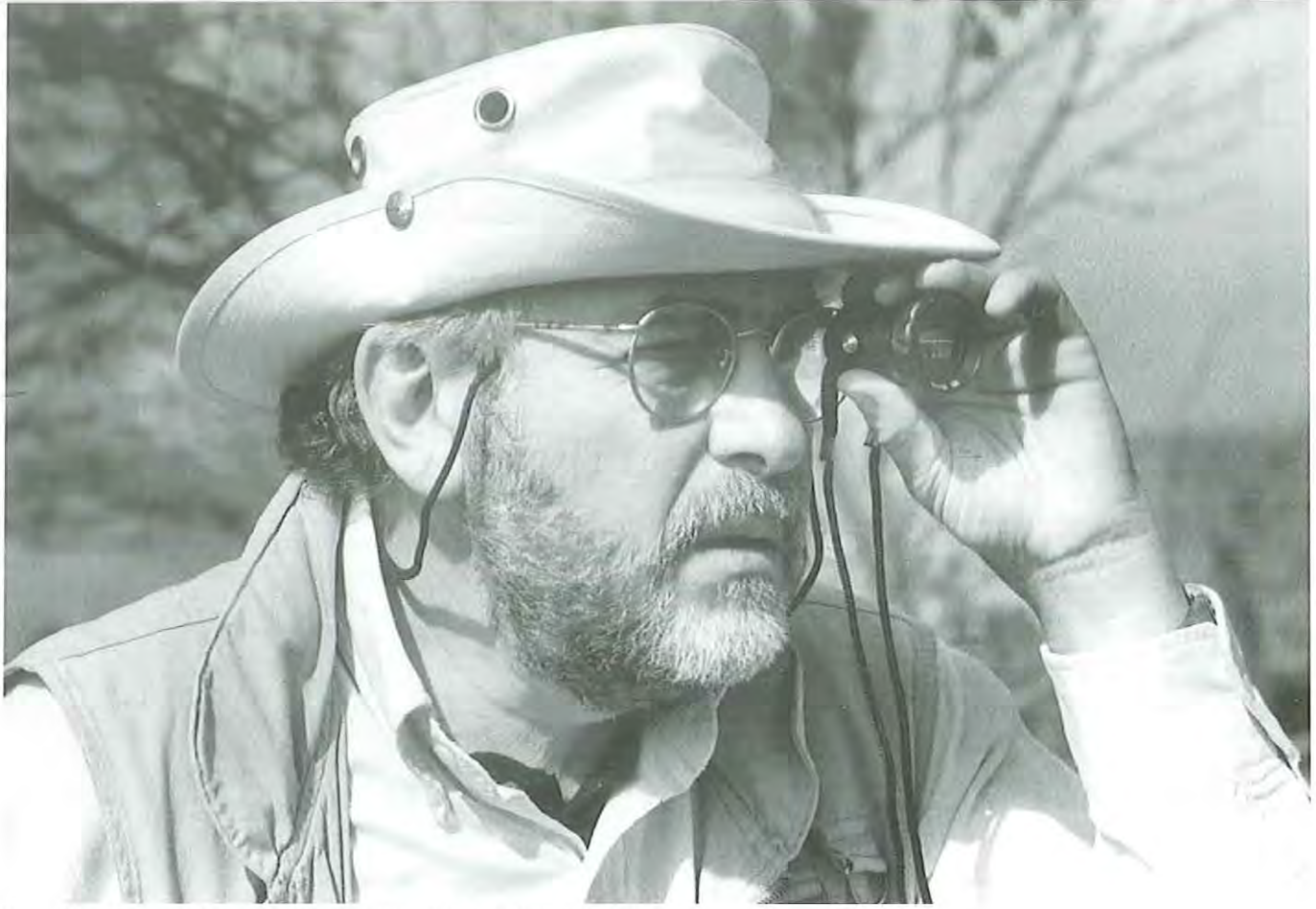
En general, existen muchos nervios, porque la fama de Arturo no es precisamente la de una persona amable en el *set*, y todos aceptamos este trabajo con esa advertencia. Además, el plan de hoy no es lo que se acostumbra para comenzar: no era posible un inicio suave, donde se filma una secuencia de transición sin demasiada importancia; aquí había que empezar fuerte: teníamos una película muy complicada y poco tiempo para hacerla, así que si perdíamos un día, aunque fuera el primero, lo tendríamos que pagar más adelante. En la primera secuencia, los actores sólo caminan y tienen un mínimo diálogo, pero debemos filmarla a una hora exacta, para que las sombras sean bastante alargadas y la luz cálida, anaranjada, porque precisamente por esas características se escogió Sonora como locación.

Al terminar la primera secuencia, tenemos que hacer la primera prueba de lo que será la unidad reducida: significa dejar todos los camiones en la base y salir a unos cuatro kilómetros por la terracería sólo con el vehículo de cámara y sonido, una camioneta en la que se carga el *dolly* y el equipo imprescindible.

Los demás se quedan a preparar la siguiente secuencia. Llegamos a filmar en el último momento antes de que el sol se metiera, y eso nos dejó un buen ánimo a todos: las cosas comenzaban a funcionar bien.

De regreso a la base, filmamos dos exteriores de noche y los interiores de un carro sin mayor novedad, salvo el frío que comenzó a apretar poco a poco y la presencia de un cometa: era un cielo maravilloso que nos sorprendió a todos los urbanos, tan olvidados ya de ver las estrellas. Fue como una especie de buen augurio, un inicio de rodaje con buena estrella.

Contra la costumbre de algunos directores de no saber reconocer a tiempo las cosas, Ripstein nos agradeció al corte el día de trabajo; dijo que era el mejor primer día de rodaje de su vida y nosotros le creímos, porque también estábamos muy contentos con lo que hicimos y con esto quedábamos más animados.



Arturo Ripstein en el rodaje de **Profundo carmesí** (Foto: Federico García)

Este diario podría escribirse por las dificultades de cada día de rodaje, porque aunque son casi como las de cualquier película, a veces se nos olvida que la manera en que aprendimos a hacer cine tiene las limitaciones de pertenecer a una industria de bajo presupuesto. El problema realmente radica en hacer las películas dentro de este esquema, que es el único que tenemos, y debemos esforzarnos porque no se note tanto lo que nos limita y dar a cambio todo el trabajo necesario para suplir las carencias. Además, las preocupaciones diarias denotan mi condición de asistente de dirección: es parte del oficio saber desde antes cuáles pueden ser las dificultades y qué se puede hacer para librarlas. Añoramos siempre una séptima u octava semana de filmación, un poquito más de dinero para poder hacer tal o cual cosa, y nos acostumbramos a trabajar con eso.

Martes, 26 de marzo

Segundo día de rodaje y tres locaciones para filmar. Cananea es una ciudad pequeña y las locaciones están cercanas una de otra; se puede uno desplazar casi caminando. Sin embargo, mover el convoy de camiones nos toma entre 20 y 40 minutos. La primera secuencia es el exterior de la casa de Nicolás, y aunque cae un poco de lluvia durante la preparación, filmamos a tiempo y nos cambiamos al interior de una tienda que se mandó preparar desde antes, porque además de los cambios de locación, hoy debíamos probar cómo se iban a preparar los pisos de los *sets* en adelante. Arturo ha venido filmando sus últimas películas con planos-secuencia, que necesitan un movimiento constante de la cámara sobre el *dolly* en cualquier dirección, para lo que se debe cubrir el piso con hojas de *triplay* de pared a pared.

Hacia la noche nos cambiamos a una pequeña fonda para hacer un par de secuencias que tenían un grado de complicación mayor, pues había que cubrir una superficie bastante amplia con un efecto especial de lluvia, y esto implica no sólo mayor tiempo de iluminación, sino que, además, el tiempo de preparación de la toma es bastante largo, ya que cualquier error implicaría volver a maquillar, peinar y vestir a los actores. El frío aprieta otra vez en la madrugada y con la humedad del ambiente se siente peor, pero los que llevan la parte más dura hoy son los actores: es una secuencia donde Coral llega a un punto muy alto de exaltación porque Nicolás está a punto de abandonarla, y toda esta discución es alrededor del carro en medio del aguacero. Estamos seis o siete personas debajo de las mangueras, y tenemos la oportunidad de cubrirnos con plásticos e impermeables; pero ellos no: son de los días en que los actores odian a los guionistas y Paz Alicia lo sabe. Cuando uno piensa mientras se hace una toma que ojalá no tenga que repetirse, invariablemente algo falla y hay que remarcar. Ésta no fue la excepción; sufrimos bastante para tomar la decisión, pero cuando vimos cómo quedó la segunda vez, le agradecimos a Arturo; *"a veces uno debe atreverse a insistir*

en algo aunque no sea lo más cómodo".

La lección del día es en favor de la película.

Miércoles, 27 de marzo

Para este día estaba planeado filmar la secuencia de la llegada del tren que se lleva a Juanita Norton, pero traer las máquinas de época desde la ciudad de México hasta Cananea era verdaderamente incosteable. Entonces comienzan los cambios en el plan de trabajo en el tercer día de la primera semana, y con esto tenemos otro día complicado: primera secuencia a 15 kilómetros de Cananea con una grúa en mitad de la carretera federal. Necesitamos cerrar el tráfico del único acceso a la ciudad por más de una hora y, además, estar listos para filmar en última luz del día; después, mover el convoy a las instalaciones de la Compañía Minera en el centro de Cananea, donde se está preparando la siguiente secuencia exterior con lluvia de noche. Regina después de esta mojada está a punto de matar a alguien, y nosotros, que somos de la gente más cercana, tomamos nuestras precauciones: comenzamos poco a poco a conocernos el carácter. Hoy sentimos como si lleváramos filmando juntos... un año.

Jueves, 28 de marzo

Los interiores del Bar Íntimo: es una de esas locaciones temidas por todo el equipo desde la primera lectura de guión. Tenemos dos días para terminar este *set* y sólo había dos maneras de hacer esto: o comenzar por las secuencias cortas o iniciar por la secuencia de seis páginas. Arturo, después del ritmo tomado en la semana y con la resignación de que no existe escapatoria, prefiere comenzar por la secuencia fuerte y así filmar en orden de guión para evitarnos problemas de continuidad actoral y vestuario. Primer día en que regresamos al hotel sin haber terminado el plan del día, y aun cuando sabemos que mañana nos podemos emparejar, la sensación es horrenda. Memo Granillo, el fotógrafo, necesitó la mitad del llamado para colocar una iluminación básica que nos permitiera ir filmando los diferentes planos con ajustes mínimos, pero un mal día de un actor puede echar a perder cualquier plan, y hoy fue uno de esos días. Cansancio, hartazgo: las consecuencias de rodar nuestra primera jornada completa en interiores.

Viernes, 29 de marzo

Para Ripstein ha sido difícil el momento de decidir cómo resolver esta secuencia, donde Coral tiene un ataque de celos ante la atracción entre Nicolás y Juanita Norton, porque hubo que contraponer cómo quería filmarla y cómo necesitaba la película que se hiciera. *"El plano-secuencia implica una temporalidad real que no permite estar al mismo tiempo en todos lados, y ésta era una secuencia donde eran importantes las reacciones, y era necesario cortar para estar ahí cuando los actores reaccionaran".*

La presión de hoy es terminar como dé lugar con esta locación; de preferencia no cortar muy tarde, porque podemos perder el llamado de mañana por ser sábado, y se trabaja una jornada más corta. Todo el día ha soplado un viento terrible, y esto provocó el incidente del día. Una de las franelas que obscurecían el exterior terminó, después de mucho jaloneo, pegándose a una lámpara grande de tungsteno y comenzó a incendiarse. Valverde, el microfonista, reaccionó rápido, tomó un extintor y paró el fuego. Los que estábamos dentro del *set* nos asustamos cuando entró la nube de polvo del extinguidor, y al salir nos dimos cuenta de que estábamos encerrados en una especie de trampa: todo el lugar es de madera con plástico, sin ventilación y con una única salida que es precisamente donde se estaba quemando la manta. Como siempre en los accidentes, uno se cuestiona qué hubiera pasado si esto o lo otro; en realidad nos asustamos más en el momento en que vimos las cosas desde fuera, pero nos re-

Tercer día de rodaje en Cananea, Sonora (Foto: Federico García)

gresó el buen ánimo después de un poco de adrenalina. Definitivamente, el héroe del día fue Eduardo Valverde.

Sábado, 30 de marzo

Después de estar encerrados dos días agradecemos una jornada de tres locaciones. Mientras se comienza a iluminar el interior de la peluquería, sale la unidad reducida a filmar los exteriores del Hotel Alameda, y por la tarde el lote de autos usados. El problema de conseguir suficientes carros de época en una ciudad de este tamaño pasó su prueba más difícil. Ahora sólo queda el cansancio y el gusto de terminar la primera semana dentro de lo planeado.

Último día de rodaje en Cananea, Sonora (Foto: Federico García)

Segunda semana

Lunes, 1 de abril

"Todo tiene aristas, todo corta, la soledad, el tiempo, el corazón".

La casa de Rebeca Sanpedro fue encontrada casi por casualidad. En el cansancio de la primera visita a locaciones en Cananea, después de haber visitado el Ejido Zapata, a unos quince kilómetros de la ciudad, y a punto de regresar al hotel, a alguien se le ocurrió por qué no ir más allá a ver si vemos algo, a ver si sirve esa casa que se ve al fondo; y, bueno, la locación era ideal, lo suficientemente alejada, en medio de un paisaje seco y amarillo por el pasto corto de Sonora. Hubo que reacondicionar la casa para convertirla casi en un foro, debíamos trabajar ahí más de una semana y filmar una tercera parte de la historia, donde se tiene que definir la situación de los personajes.

Otra vez comenzamos filmando en última hora de luz, y de ahí en adelante un día largo y variado, exteriores noche con lluvia y sin lluvia y secuencias muy fuertes para los actores, momentos como el de decidir entrar a matar a alguien.

Contra los pronósticos y la costumbre, los lunes comienzan a convertirse en excelentes días de rodaje.

Martes, 2 de abril

Primeros interiores de la casa de Rebeca. Filmamos en la cocina comedor; el lugar es bastante estrecho y comenzaron las coreografías alrededor de la cámara para remover los objetos una vez que salen de cuadro y dejar espacio para los desplazamientos. En esta película, Granillo ya no tendrá la oportunidad de colocar una luz en interiores sobre un *tripié*, porque en la mayoría de las secuencias se ve dentro de un ángulo mayor de los doscientos grados, y en los pocos espacios que quedan, estamos los que quitamos la mesa, la silla, colocamos la utilería antes de que se vea, además del microfonista, el *dollista* y los que van sobre el carro donde está la cámara. Hoy pensamos que vamos a necesitar un *dolly* de pasajeros o montar la cámara dentro de un pequeño camión para caber todos los que nos movemos detrás.

Miércoles, 3 de abril

Continuamos en el mismo *set* de la casa de Rebeca. Hoy encontramos, a través de una ventana en la cocina por la que se veía el taller mecánico de Rebeca Sanpedro, la justificación de filmar los interiores aquí en esta locación en Cananea. Las referencias reales que ubican la historia y los personajes en un paisaje árido y luminoso del norte de México comienzan a envolvernos a todos. En Cananea nos sentimos ya a gusto; hasta los cambios de clima nos han dejado de molestar, es como si pudiéramos seguir aquí de por vida.

Jueves, 4 de abril

Para la secuencia importante de hoy, en la que Nicolás coquetea abiertamente con Rebeca delante de Coral, esperábamos una luz cálida de atardecer, como las que habíamos logrado antes, pero Cananea nos sorprendió una vez más y convirtió el paisaje en unos nubarrones y un viento que estuvieron a punto de ponernos tristes, hasta que levantamos un poco

más la vista y nos dimos cuenta hasta dónde esta luz y este ambiente que se creó ayudaban más a la escena y hacían la tristeza de Coral más conmovedora. Hasta dónde el esteticismo que buscábamos nos hubiera negado estas posibilidades. Definitivamente, éste es un paisaje muy sabio.

Viernes, 5 de abril

Uno de los grandes inconvenientes de las filmaciones de pocas semanas son los terribles llamados mixtos, porque en una semana en la que comienzas trabajando de noche, debes llegar a filmar hacia el final de la semana exteriores de día. De haberte acostado el lunes a las cinco o seis de la mañana, el viernes estás levantándote a esa hora, y el cansancio, por consecuencia, es doble. La semana anterior y ésta fueron así, y hoy sufrimos las consecuencias, porque preparamos un plano hacia el final del llamado y se nos fue la luz cuando estuvimos listos para filmar. Regresamos al hotel con la cabeza agachada.

Sábado, 6 de abril

Hoy llegamos temprano para sacarnos la espinita de ese plano que no pudimos hacer ayer. El clima es duro, sopla un viento muy fuerte y al amanecer hace un frío que no nos permite quedarnos quietos; el sol no calienta y todo lo que pedimos es que pare el aire aunque sea por diez minutos, sólo para descansar.

Para la secuencia en que Nicolás y Rebeca hacen el amor, Arturo recreó un desplazamiento muy similar al de la secuencia de ayer en la que, desesperado por un ataque de jaqueca, Nicolás golpea a Rebeca y la zambulle en un tanque de aceite. Contrapuso dentro de un mismo estilo y ritmo dos estados de ánimo tan disímiles como la violencia y el amor, que casi los hizo unirse. Al final del plano, cuando ellos se suben al asiento de atrás de un carro que está en reparación, estrellaron con sus empujones amorosos uno de los cristales traseros y todos sentimos como si esto hubiera sido otra buena señal. Con esta secuencia terminamos la semana contentos, a pesar de haber quedado a deber un par de páginas de guión a lo que estaba planeado.

Fin de semana

A estas alturas conocemos todos los lugares de Cananea. A veces en la noche vamos "al mar", una represa de aguas residuales de la mina donde llegan las parejas locales a resolver sus asuntos amorosos. En medio de este desierto, cualquier charquito se agradece. Hemos ido a todos los restaurantes, y fuimos adoptados en el "Casa Vieja" como miembros honorarios por aparecer ahí cada fin de semana o cada vez que terminamos temprano de trabajar, cosa que no se da muy seguido. También fuimos adoptados en "El 13", uno de los tugurios más sórdidos de la zona de tolerancia, donde sólo se bebe cerveza y se baila música norteña. Hacia este tercer fin de semana de estancia en Cananea, la matrona y algunas de las muchachas y clientes ya nos conocen a casi todos por nuestro nombre. Buen fin de semana... San lunes.

Tercera semana

Lunes, 8 de abril

El negativo se está revelando en Los Angeles (California), y el proceso de llevarlo y traerlo ocasiona que veamos material con mucho retraso, pero hasta ahora hemos visto cosas muy gratificantes de la fotografía de Granillo: la película va muy bien.

Por estas complicaciones de envío de material, decidimos filmar hoy el final de la película para prevenir cualquier problema y alcanzar a verlo antes de dejar Cananea. Comenzamos el día filmando con unidad reducida un par de secuencias de transición exteriores día, algo sencillo para recuperar esas pequeñas escenas sueltas sin que nos quiten demasiado tiempo para el cambio de locación. Llegamos al Riíto antes de la hora prevista y comenzamos a preparar una de las secuencias más importantes de la película, no sólo por ser el final, sino por el grado de complicación. Otra vez Arturo optó por los cortes para poder estar cerca de las actuaciones y tener la posibilidad de simplificar los tiempos de desplazamiento y acomodo de los personajes. Estamos listos antes de que la luz sea adecuada para filmar con una continuidad estricta y todos deambulamos un poco desesperados sin nada que hacer mas que esperar. Sabemos que en un rato tendremos que hacer la mejor prueba de ritmo para lograr terminar la secuencia antes de que se meta el sol. Cuando empezamos a filmar, después de comer, todos sabemos que tenemos que hacer las cosas mejor que ningún día. Todo salió bien. Arturo se desespera con la preparación de efectos especiales, pero no hay cómo reducir ese tiempo, ni para qué apresurarlos y arriesgar las cosas. Una vez más la toma uno es buena, pero no logra convencer lo suficiente y todos corremos a preparar la toma dos, a ayudar en lo que sea: mojar el piso, limpiar las huellas en la tierra, secar un zapato, detenerle un cable al de efectos: lo que sea es bueno, porque el sol sigue cayendo. La toma dos es excelente, y cambiar al último emplazamiento nos toma tres minutos cuando mucho. Las sombras miden cerca de veinte metros de largo, queda poco tiempo y el plano es en movimiento sobre una grúa impecable en la que es necesario sacar durante el trayecto el último riel

para abrir el cuadro lo suficiente.

Al gritar el corte, el sol cae detrás de los cerros como a la misma señal. Hoy hubo poesía; todos pensamos en eso en lo que Toño Betancourt graba un minuto del sonido ambiente, esas pausas necesarias en el rodaje en que nadie se puede mover de su sitio, ni hablar, y nos deja pensar en lo grande de un día como hoy, en el gusto de trabajar en esto. Abrazos, besos y tequila al final.

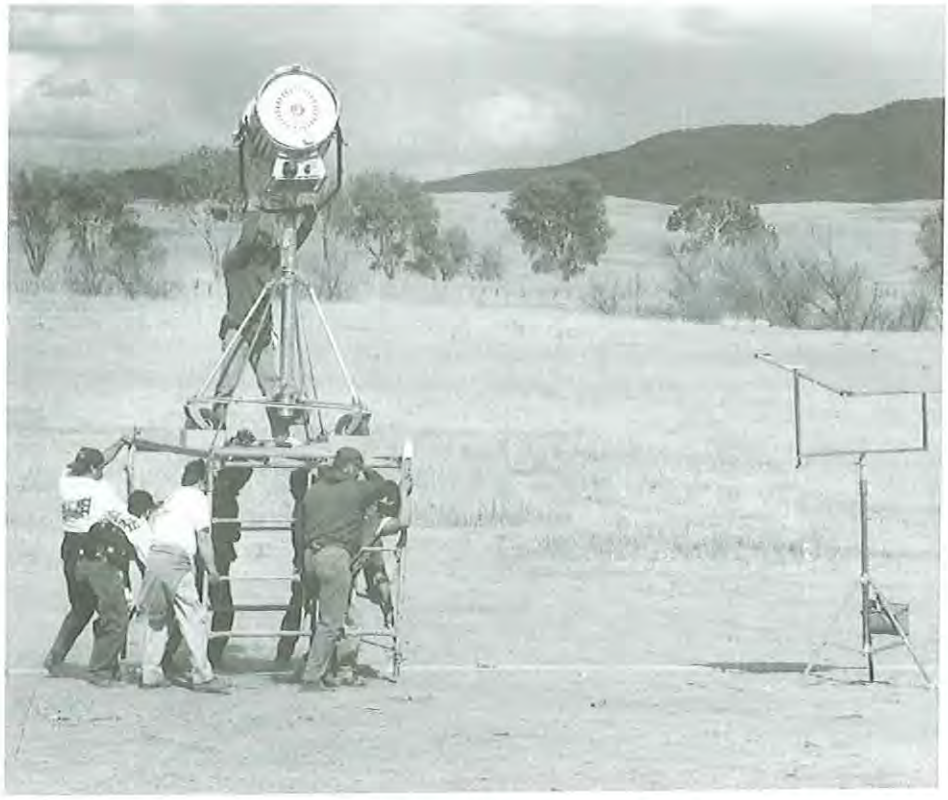
Martes, 9 de abril

A partir de esta semana cambió por primera vez en México el horario para el verano. Para todos ha sido raro acostumbrarnos y tuvimos que revisar el reloj de todo el equipo para asegurarnos de que nadie se quedara dormido. Ahora hablamos de viejas horas y nuevas horas, y casi nos ponemos de acuerdo; pero hay gente de Cananea que se niega rotundamente a aceptarlo, y la negociación ha terminado por convencernos de que mejor no mencionarles nada relacionado con estos cambios.

Regresamos a casa de Rebeca con un buen estado de ánimo para una secuencia difícil. Creo que en adelante todos los días tendrán cuando menos una secuencia difícil, porque queda poco tiempo en Cananea. El imprevisto de hoy, por el que sufrimos todos, fue una colcha de la cama de Rebeca: no se por qué nunca se nos ocurrió pensar que para que se distinguiera una mancha de sangre, se necesitaba que la tela de la colcha fuera clara. Eso es una cosa básica que se nos pasó, y después de varias opciones presentadas, se fabricó una, se envejeció y fue lavada una y otra vez después de cada toma. Hoy no fue un día divertido.

Miércoles, 10 de abril

Ya enrachados en eso de matar personajes, hoy se fue uno más, secuencia difícil y la sorpresa grata de encontrar que Bianca, la niña que hace el papel de la hija de Rebeca, dio una jornada maravillosa. El primer día que trabajamos con ella no respondió bien y nos hizo pensar que su personaje peligraba; incluso se contempló la posibilidad de reducir sus secuencias. Pero se fue ambientando, y Arturo cerca hablando con ella, dirigiéndola. Un día en la preparación, Arturo me dijo: *"Bianca tiene los ojos de quien sabe que la van a matar y no puede hacer nada"*. Hoy fue ese día.



Rodaje en los exteriores de la casa de Rebeca Sanpedro (Foto: Federico García)

Jueves, 11 de abril

El clima comienza a cobrarnos la buena fortuna de estos días. Ha habido mucha sangre, han muerto demasiados personajes en esta semana y hoy hace un aire terrible otra vez. Estábamos a punto de creer que el clima ya no nos importaba, pero tenemos los ojos irritados, la cara tiesa de polvo, los cabellos duros... Tenemos tierra hasta en el ombligo.

Viernes, 12 de abril

Primer día de trabajo de Marisa Paredes. Todos estamos un poco nerviosos porque no sabíamos cómo era, ni si se va a sentir a gusto trabajando con nosotros. Lleva aquí casi una semana y ha estado preparando su personaje, envejeciendo para ser la viuda Irene Gallardo, y a pesar de que nos visitaba en la locación todos los días, ahora tenemos que enfrentarnos en la vida real del *set*, el campo de batalla, el ring de lucha.

Ha sido una semana con mucha carga; tenemos nostalgia por ser los últimos días en Cananea, el ambiente es denso y el día acaba a gritos y sombrerazos. Hoy los cambios de locación no nos funcionaron; al final cometimos un error y perdimos la luz en la última secuencia. Mañana vendremos de regreso a pagarla.

Sábado, 13 de abril

La secuencia que quedamos a de-

ber ayer la pagamos sin ningún problema en la mañana. La verdadera mala noticia es que hoy tenemos que filmar otra vez la secuencia final; sí, la secuencia del día poético, donde todo era maravilloso, tiene un reporte del laboratorio como inservible. Como no podemos revisarla nosotros porque el material no ha llegado, debemos confiar en nuestro contacto en Los Angeles, que dice que repitamos todo, y así lo hacemos. Regresamos al Riito con bastante tiempo en la mañana para comenzar a preparar, sólo que el día de hoy no tiene la misma gracia: la sensación es parecida a cuando llega uno a un lugar donde parece haber estado antes sin conocerlo, sólo que en este caso lo triste es que sí lo conocíamos.

El plan de trabajo se ha transformado drásticamente, porque mañana debíamos regresar a la ciudad de México y todavía nos queda un día completo de trabajo aquí en Cananea.

Conforme avanzó el día y cada uno de nosotros repitió la parte que ya sabía que tenía que hacer, se nos fue quitando el malestar, y cuando llegó la hora de filmar estábamos contentos. Repetimos las marcas de una manera precisa y terminamos cinco minutos antes que la primera vez; quizá no hubo tanta magia, pero, por alguna razón, las cosas se mejoraron.

Domingo, 14 de abril

Todo el equipo prefirió trabajar el domingo y tener un día de descanso en la ciudad de México. Hoy, una vez más, es una jornada difícil: debemos filmar todas las carreteras, los interiores del auto y una terracería antes de que se vaya el sol. Escogimos el tramo Cananea-Arizpe porque tiene varios cambios de paisaje y un tramo de terracería en un área de cinco kilómetros. El sol encima nos fue menguando durante el día; las patrullas para cerrar el tráfico no llegaron y, cuando llegaron, nunca pudimos tener contacto con ellas porque también los radios se nos descargaron. Para poder coordinar este día nos la pasamos chiflando, gritando y haciendo señales a quinientos metros de distancia, pero terminamos lo que teníamos que hacer en la carretera y nos dio tiempo de llegar corriendo al camino de tierra para filmar en el último instante de luz la secuencia donde Coral espera un camión de pasajeros. Estamos contentos de haber terminado como queríamos: hoy es nuestro último día en Cananea, y para cerrar regresamos a nuestra casa, "El 13", y de ahí, como buena jornada nocturna cananeica, "al mar".

Daniel Giménez, Regina Orozco y Marisa Paredes. Casa Irene Gallardo (Foto: Federico García)

Cuarta semana

Lunes, 15 de abril

Algunos de nuestros amigos y asistentes de Cananea se quedaron tan tristes como nosotros por no caber en las maletas; pensamos en ellos en el camino: en la sonrisa de Colores, la amabilidad de don Arturo, los regaños de las meseras del restaurante. Viaje a Hermosillo por carretera y vuelo a la ciudad de México. 2.500 kilómetros de regreso.

Martes, 16 de abril. CIUDAD DE MÉXICO

Día de descanso en casa. Después nos enteramos de que algunos dijeron en sus casas que tenían que ir a trabajar...

Miércoles, 17 de abril

Hoy tardamos más que de costumbre en el saludo matutino. Era el primer día que nos dejábamos de ver en tres semanas y parece que hubieran sido muchos días; todos teníamos novedades que contar: algunas buenas, otras no tanto. A pesar de la sonrisa definitiva y satisfactoria en la cara de algunos del equipo, es notoria la nostalgia general por Cananea.

Jueves, 18 de abril

Después de tanto sol, aire y paisaje abierto, ahora nos toca encerrarnos en una locación durante una semana, y hoy es el segundo día de los interiores de la casa de Irene Gallardo. Estamos a punto de morir de asfixia y nostalgia: se nos había olvidado lo fea que era la ciudad de México.

Arturo Ripstein con el peluquín de Daniel Giménez (Foto: Federico García)

Poco a poco nos fuimos dando cuenta de que había entre el equipo una cara que nos resultaba extraña por alguna razón: era un asistente de producción de Cananea que decidió viajar en uno de los camiones para seguir trabajando con nosotros.

La parte agradable del día es el trabajo de Marisa Paredes, porque ahora sí que comenzaron las secuencias importantes de su personaje. Filmamos la secuencia en la que el personaje de Coral, en un arranque de celos, tiene la lucidez de envolver a la viuda Gallardo en un plan imposible. Ripstein comentó sobre la puesta en escena: *"Coral envuelve a Irene en el truco como una telaraña, gira alrededor hasta atraparla"*. Hay momentos como éste en el que con una pequeña frase suelta, Arturo deja ver el grado de dominio que tiene sobre el instante filmado: él sabe exactamente para qué son esos desplazamientos de Coral alrededor de Irene.

Viernes, 19 de abril

Si no fuera por el carácter de Regina Orozco y Daniel Giménez Cacho, que nos han hecho reír hasta en los peores momentos, y por la concentración que ameritan algunos de los planos-secuencia que monta Arturo, esta semana no la hubiéramos soportado, porque nos cayó fatal el regreso, pero despertamos del sopor con un poco de gimnasia para lograr el plano con el que comenzamos en la mañana. Había que caminar sin zapatos al lado del *dolly* abriendo espacio para que cupiera en su desplazamiento y sacar una puerta, colocar la mesa de centro con los objetos que lleva encima, pasarle una silla a Regina y extender la alfombra, todo sin hacer ruido y cuidando de no estorbar ni a los actores, ni a la gente de cámara, ni al microfonista. A estas alturas del rodaje nos hemos coordinado bastante bien y sabemos que cuando surgen planos complicados como éste, entran al rescate los mejores, los especialistas en mover cosas: el ingeniero de silla, el ingeniero de mesa, el ingeniero de puerta. Finalmente son cosas que no se le pueden confiar a cualquiera.

Sábado, 20 de abril

Hoy es el primer día de descanso de Regina desde que comenzó el rodaje; ella y Daniel han pasado en el *set* las cuatro semanas completas, soportando lluvias, fríos y desgastes. Regina ha demostrado unas enormes ganas de trabajar, una disposición absoluta y un gran talento: no parecería que este es su primer papel estelar. Para nosotros, el trabajo de ellos dos ha sido muy gratificante. Un día de ensayo en la preproducción, Arturo le dijo a Regina: *"Tú eres la estrella de esta película, pero aquí la única diva... soy yo"*.

A estas alturas de un rodaje las cosas parecen lógicas, y se olvida el momento en el que se tuvieron que tomar decisiones sobre el

equipo y los actores. Para este momento nos hemos convertido en una familia numerosa, donde nos queremos bastante y nos odiamos lo suficiente; y como en toda buena familia hay de todo: tercos, insoportables, bondadosos, feos, bonitos, chuecos, maltrechos y por supuesto alguna prima guapa.

Quinta semana

Lunes, 22 de abril

Hoy recordamos un día durante la preproducción en que Arturo despertó con una idea fija: *"Mi vida es un caño"*. El día avanzó y él repetía la frase una y otra vez, hasta que terminó por transformarse hacia la noche, en medio del ensayo con actores, en mayor optimismo: *"mi vida es un coño"*.

Martes, 23 de abril

Seguimos filmando los interiores de la casa de Nicolás, y hoy hicimos una secuencia de las más emocionantes en lo que va del rodaje. En general estamos tan preocupados por hacer las cosas a tiempo y porque todas las necesidades alrededor estén resueltas, que casi nunca tenemos la pausa para observar una secuencia plenamente. Como hoy filmábamos en un espacio reducido, donde los movimientos de cámara no ameritaban mucho trabajo, nos encontramos sentados contemplando la actuación de los dos actores: Coral Fabre regresa a casa de Nicolás y, en un juego de extorsión, lo convence de que no tiene otra salida sino amarla. Nicolás: *"No sé cómo pude vivir sin ti"*. Coral: *"No vivías, me esperabas"*. Al terminar la secuencia estábamos varios conmovidos con lágrimas en los ojos: esto es emocionante.

Miércoles, 24 de abril. AMECAMECA (ESTADO DE MÉXICO)

El Hotel Homerun fue una locación difícil de encontrar; la buscamos en Sonora, alrededor de Cananea, y no encontramos nada que convenciera. Buscamos en el Distrito Federal y nada. Entonces, la búsqueda se fue extendiendo a los alrededores de la ciudad, y no fue sino hasta Amecameca, en el estado de México, como a una hora y media de distancia, que Eduardo Corona, el gerente de locaciones, encontró algo sobre lo que se podía trabajar. Existían varios inconvenientes, como tener una carretera de tránsito pesado a menos de cien metros, y estar lo suficientemente lejos de la ciudad de México como para tener que quedarse a dormir allá, pero el lugar valía la pena. Como en todas las locaciones de esta película, una vez encontrado el lugar preciso el departamento de arte tiene que llegar varios días antes que nosotros y empezar a destruirlo parte por parte para lograr el estilo que se ha marcado. Cuando hicimos el primer viaje a Amecameca en la preproducción, Ripstein fue muy claro: *"La consigna es dado a la chingada, jodido"*.

Hoy también fue un día difícil. Debíamos filmar todos los exteriores del hotel, de día y de noche. La amenaza de lluvia existe desde el principio, pero podemos filmar sin mayores problemas en un camino cerca del hotel un exterior donde Nicolás se baja de un camión de pasajeros; luego regresamos a un plano donde ya está preparada la iluminación. Al caer la noche comenzó una lluvia ligera que prácticamente no paró nunca, y si a eso le agregamos el frío, y que Marisa Paredes no está en su mejor humor, se vuelve una jornada insufrible. A veces, como en esta semana, cuando filmas en interiores por varios días seguidos quieres salir al aire libre, y cuando por fin sales y te toca un mal día, añoras un techo. En fin, no hay remedio; pero algo bueno saldrá de todo esto.

Jueves, 25 de abril

En este hotel, el cuarto de la gente de vestuario vino a suplir lo que durante todo el rodaje había sido su camión: el refugio donde uno se daba la pausa entre los tiempos de iluminación, se tomaba un buen café, escuchaba un poco de música, platicaba. Mientras se cosía ahí el liguero que usaría Irene Gallardo en la secuencia de su muerte, en la grabadora sonaba "Piensa en mí", con Luz Casal, y Marisa Paredes, que alcanzó a escucharla desde su *camper*, vino, se instaló y nos hizo el *playback* completo de la canción como en **Tacones lejanos**.

El plano de hoy, otro de los más difíciles que hemos hecho, fue el de la muerte de Irene Gallardo. Necesitó de un elaborado movimiento de cosas alrededor de cámara, y cuando salió, después de muchas tomas para que pudiera coordinarse todo, Ripstein dijo que era el mejor plano que había filmado en su vida; no se sabe si eso es cierto, pero cuando menos es muy agradable que estuviera tan contento como nosotros para tener ganas de decirlo.

Viernes, 26 de abril

Amecameca está al pie de los volcanes Iztacíhuatl y Popocatepetl. Por esta misma cercanía el clima es tan variable, llueve mucho y hace frío. Si está despejado el día, desde el hotel se alcanzan a ver los volcanes encima de nosotros.

Hace tan sólo dos semanas el Popocatepetl ocasionó estado general de alerta por la posibilidad de una erupción después de muchos años de inactividad, y aunque no pasó nada, no deja de preocuparnos la nube inmensa de vapores que tiene encima.

Guillermo Granillo y Fabián Monroy (Foto: Federico García)

Alguna vez en la preparación Arturo dijo: *"el único que puede tener desplantes en esta película soy yo"*. Y todos nos cuadrábamos y decíamos a coro: *"sí, señor"*. Hoy volvió a usar esa frase, pero no fue divertido.

Este día, la superstición cinematográfica de clavar en el piso un par de cuchillos cruzados para que no llueva dio su mejor resultado: preparamos un cambio de locación para salir del hotel a filmar el exterior del panteón donde Irene Gallardo y Nicolás se casan en un rito improvisado, y cuando estábamos listos para iniciar, el cielo estaba totalmente encapotado y no dejaban de oírse los truenos; sin embargo, a pesar del viento y unas cuantas gotas, la fe como último recurso en nuestro par de navajas suizas, a falta de cuchillos, clavadas en cruz en el piso, no sólo nos dejó terminar la secuencia, sino que creó la atmósfera especial que se necesitaba.

Sábado, 27 de abril

Hoy llamamos tarde para hacer sólo una secuencia bastante controlada: la discusión entre Coral e Irene Gallardo en el cuarto de hotel. Terminamos temprano y nos disponemos a festejar el final de una semana más, nos bebemos unos tequilas y se prepara un delicioso "sapo" (comida a base de tacos que se organiza los sábados al corte), con cecina, nopales, quesadillas, chicharrón. Festejamos también el último día de trabajo de Marisa Paredes; al final de cuentas está tan contenta como nosotros, no quisiéramos que se fuera y aprovechamos para tomarnos las fotos de rigor. Regresamos a México después de comer; ahora la tristeza es dejar Amecameca: vamos dejando cachitos en cada lugar.

Sexta semana

Lunes, 29 de abril. CIUDAD DE MÉXICO

La secuencia que vamos a filmar hoy es una de las que mantuvieron preocupado a Ripstein durante toda la preproducción: primero, porque era una locación difícil de encontrar en la ciudad, y después porque era uno de los puntos dramáticos más importantes de la película donde participaban los hijos de Coral. La búsqueda de niños actores en México es bastante complicada y a veces llega casi al punto de imposible; el afán televisivo y publicitario de hacer creer que el prototipo del mexicano es guero de piel clara, hace que cuando uno busca un niño que parezca de verdad, moreno, quizá gordito, lo volteen a ver con extrañeza; y si además quieres que tenga un mínimo rango de actuación sobre el que se pueda trabajar, pues la dificultad es mayor. Hay muy pocas gentes o grupos que se dediquen a trabajar con niños en un nivel serio, y al cabo de poco tiempo, a esos niños que parecían tener posibilidades terminas por verlos con todos los vicios de actuación de las telenovelas o el mal teatro. En fin, encontrar a los niños de Coral fue así de difícil; hasta que un día, no sé por qué razón milagrosa, llegó Sherlyn a la prueba y la entrevistamos, y nos dejó sorprendidos de la distancia tan enorme que tenía

con las otras niñas que habíamos visto. Con esto llegamos más tranquilos a filmar esta secuencia, pero la dificultad la encontraríamos en otro lugar: la locación está situada abajo del corredor que guía el tráfico de aviones al aeropuerto, y en el momento en que todos los elementos estuvieron listos para que filmáramos, la frecuencia entre un avión y otro no era mayor a los dos minutos, y nuestro plano duraba más de tres. Llegamos, como nunca lo habíamos hecho en el rodaje, a más de veinte tomas, y el ochenta por ciento se habían interrumpido por el ruido de los aviones. Filmamos una y otra vez, la luz cambió, los actores se agotaban y nosotros comenzamos a desesperarnos; al final logramos cuando menos un par de tomas muy buenas.

Martes, 30 de abril

Hoy es día del niño.

Hace tiempo que en las películas de Arturo Ripstein existe cuando menos una locación del centro de México, y es que es una de las partes más ricas de la ciudad, donde existe algo casi mágico, donde puedes encontrar cualquier cosa a la vuelta de la esquina, porque además el abigarramiento y lo derruido que se ha buscado todo el tiempo como estilo para la película, aquí es natural, es parte implícita del ambiente.

Como una especie de regalo del día del niño, tuvimos la visita en el *set* de Gabriel García Márquez.

Miércoles, 1 de mayo

En esta película no hemos respetado ninguno de los días festivos que tocaban, ni jueves ni viernes santo, ni el 1° de mayo; pero lo que el equipo sospecha, y comienza a crear un ambiente denso, es que tampoco respetaremos el día de las madres, y eso es muy grave: es el segundo día importante del calendario para los mexicanos, sobre todo del Distrito Federal; el otro es el de la Virgen de Guadalupe.

Malas noticias de Los Angeles otra vez: el día difícil de Amecameca, en el que filmamos los exteriores, está reportado por el laboratorio y debemos regresar a filmarlo. Marisa Paredes, que estaba esperando el momento en que llegara este reporte para poder regresar a España, deberá quedarse una semana más. Con los dos días que traíamos retrasados del *retake* de Cananea y este nuevo viaje a Amecameca, es definitivo que filmaremos casi toda la séptima semana. Se confirman las sospechas de que trabajaremos el día de todas las madrecitas.

Jueves, 2 de mayo

Día de dos locaciones para secuencias sencillas. El tipo de secuencias como las que filmamos hoy sólo se pueden llamar sencillas gracias a que los pequeños papeles de una página o una línea los han hecho actores muy buenos que, por amistad con Arturo o interés en el proyecto, aceptan venir un día de trabajo por una cantidad bastante módica. Hoy fue el turno de Patricia Reyes Spíndola, y es muy cómodo para nuestros actores saber que cuentan con alguien como ella para desarrollar una secuencia que en cualquier otro caso sería de transición.

Viernes, 3 de mayo. AMECAMECA (ESTADO DE MÉXICO)

Regresamos a Amecameca y repetimos ese ensayo general de hace una semana. Nos toca un mejor día, aunque con una gran tormenta corta en la tarde; estamos todos de mejor humor y quizá por eso el llamado nocturno se nos hace más ligero. Hoy será definitivamente el último día de trabajo de Marisa Paredes.

Sábado, 4 de mayo

Para no perder un día de trabajo y aprovechar la salida de la ciudad, buscamos una escuela que sirviera de prisión improvisada para Coral, que nos sustituyera la que habíamos encontrado en México. Llegamos a filmar bastante tarde para reponernos de la desvelada de anoche, y venimos por dos secuencias sencillas antes del regreso a casa, aunque ésta también ya casi se había vuelto nuestra casa. Estuvimos a punto de preguntar por un departamento que se rentaba en el mero centro de Amecameca.

Séptima semana

Lunes, 6 de mayo. CIUDAD DE MÉXICO

Toda aquella historia de que si llevábamos el tren a Cananea o la posibilidad de filmar la secuencia en el estado de Puebla, que era donde existía el tren de época que necesitábamos, terminó en un remedio de guión que se le ocurrió a Paz Alicia: era necesaria sólo una estación de tren bastante austera para concluir la historia de Juanita Norton con la suficiente tristeza y abandono.

"El personaje de Juanita Norton tiene que ser discreto para que de ahí se pueda transformar y lograr cosas sorprendentes".

Martes, 7 de mayo

"Quiero un llanto sin huesos, que no pese".

Hoteles jodidos, de paredes húmedas y descarapeladas, con camas que parecen no soportar el peso de los huéspedes, perdidos en cualquier ciudad del norte del país, sin remedio, sin ninguna esperanza para el que tiene que dormir ahí. Cuando Regina está eno-

jada se transforma, sus quijadas se aprietan, camina con pasos cortos sobre el mismo lugar y cierra los puños; entonces hemos aprendido que es conveniente alejarse un par de pasos y esperar con paciencia de madre abnegada, uno, dos, tres, hasta que patea la pared o da un puñetazo a la puerta o grita una mentada de madre directa. Después, regresa la calma.

Profundo carmesí

Miércoles, 8 de mayo

Entramos por fin a la casa de Coral: aquí inicia la película y queríamos dejarla hasta el final para que se abordara como debía de ser. Ripstein dice que estas secuencias le preocupan porque son las únicas de la película que todo el mundo verá, porque todo aquel al que no le guste el inicio y se salga de la sala, habrá visto cuando menos esta parte.

Ésta es una locación a la que le debemos el ahorro de filmar casi una semana más en Cananea, porque era bastante difícil la posibilidad de encontrar una casa de madera con las características necesarias en la ciudad de México; pero gracias a un grupo de extranjeros que vinieron a vivir aquí alrededor de la industria petrolera en los años cuarenta, existe esta rareza en medio de las construcciones de concreto. Había dos ideas claras para la ambientación de la casa de Coral: primero, *"verde ya ni madres; esta película, y en especial esta locación, deben ser dorado y rojo"*; segundo, *"la pobreza no tira, acumula; ésta debe ser la locación más barroca, en el sentido del abigarramiento por la acumulación"*.

Jueves, 9 de mayo

La nostalgia por el fin del rodaje es algo que ha terminado por invadir a toda la familia; nos sentimos tristes porque sabemos que esto se acaba y no tiene más aplazamientos, ni mayor negociación. Cuando acaba una película nos sentimos un poco desamparados, sabemos que nunca podremos estar con el mismo equipo, y habrá algunos a los que no volveremos a ver en años, y el trabajo seguirá con otras gentes y nos volveremos a encariñar y los volveremos a perder, y así cada vez. Es como si en estos momentos deseáramos tener un trabajo fijo, como burócratas, y ver a los mismos compañeros hasta el cansancio.

Sentimientos de final de rodaje. Ésta fue una película de mucha pasión, de compromisos hondos donde nos jugábamos el esfuerzo diario, donde proliferaron los amores furtivos, como si fuera un tiempo de tregua, donde sólo existíamos nosotros; el exterior era menos importante. Y ahora el final estaba cerca, veíamos de frente el momento de tocar tierra, y eso siempre da un poco de miedo.

Besos furtivos
amores rinconeros
escondidos y
extraviados
en el laberinto enorme
del descubrimiento
y la ternura.

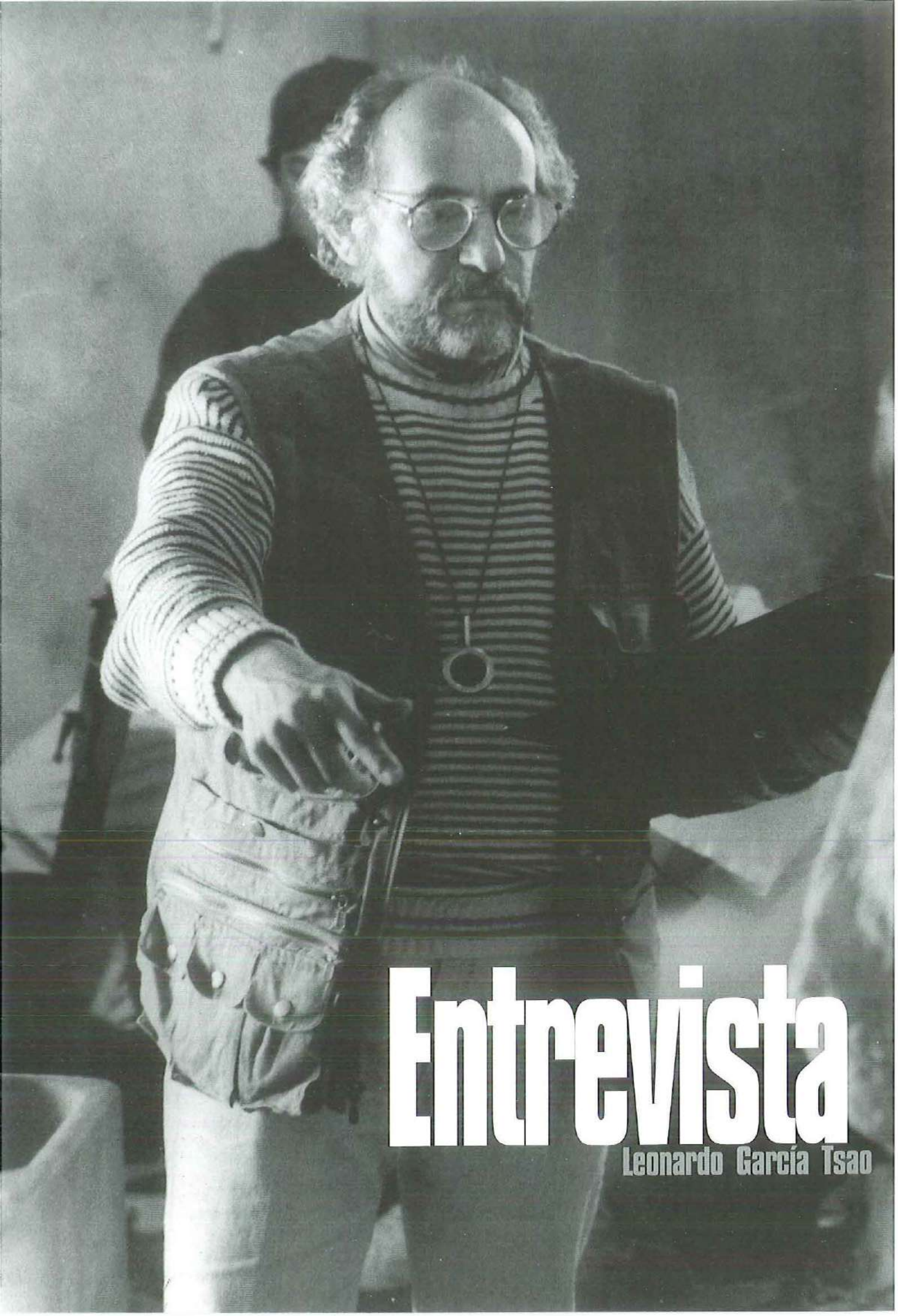
Para sacarnos las lágrimas de encima, tuvimos una secuencia complicada, muchas páginas, muchos movimientos; todo un ejercicio gimnástico y muchas tomas hasta lograr la coordinación necesaria, pero al corte nos vamos contentos a casa.

Viernes, 10 de mayo

El esperado día de la madre transcurre sin mayor novedad, salvo algún comentario resentido y el permiso a Regina para que asista al festival del jardín de niños de su hija y tratar así de evitar un trauma infantil. Lleva un cuidador especial del equipo de dirección para evitar cualquier retraso; pero a estas alturas sabemos que nuestro encargado de regresarla a tiempo es capaz de emocionarse en el festival y terminar bailando entre los niños. Afortunadamente, y sin que sepamos las razones, los dos regresan a tiempo.

Para este último día de rodaje guardamos la secuencia donde Coral y Nicolás hacen el amor por primera vez, y eso nos da la sensación de cerrar la película por el lado correcto, porque, después de todo, *"aunque sostenida por el crimen, ésta es una historia de amor"*.

Aquella herradura encontrada por Ripstein un día antes de empezar el rodaje apareció en cada uno de los *sets* filmados, la cuidamos como a una hermana y se colocaba ritualmente antes de comenzar la primera secuencia del día. Hoy, al terminar, se le entregó a Arturo con todos los honores requeridos. Cuando todo termina hay abrazos, besos y lágrimas en los ojos.



Entrevista

Leonardo García Tsao

Nosferatu: Te criaste en un hogar donde el cine siempre estuvo presente, siendo tu padre productor; pero en un momento dado estudiaste Historia del Arte, brevemente, y también Leyes. ¿De alguna manera estabas convencido de que no se iba a poder vivir del cine en ese momento?

Arturo Ripstein: Yo no estaba convencido de eso. Era mi papá quien quería que yo tuviera una carrera de hombre blanco y decente, y no de saltimbanqui ni juglar, ¿no? Mi mamá soñaba que yo fuera arquitecto, le parecía romántico y encantador, y mi papá quería que fuera abogado para que tuviera algo de donde defenderme en caso de que fallaran todas las opciones cinematográficas.

Nosferatu: O sea, que te impusiste contra la opinión de tu padre.

Arturo Ripstein: Claro, era yo muy joven cuando me metí a estudiar Derecho, tendría diecisiete, dieciocho años. Ahora, escogí Derecho porque era una carrera fácil...; fácil en tanto que el horario era de siete a diez de la mañana, hora en que salía yo de la Facultad y me podía ir a los estudios a trabajar de asistente. Yo realmente escogí la carrera por el horario, no por la vocación; ciertamente, nunca tuve vocación de abogado, a pesar de que una serie de textos de Derecho, sobre todo los Hans Kelsen, me interesaban profundamente, me parecieron fundamentales; y la diferencia entre el Código Napoleón y la *Common Law* inglesa, que me parece que determina el carácter de los pueblos que las aplican.

Nosferatu: Ahora bien, en esa época el cine mexicano estaba en una situación terrible...

Arturo Ripstein: El cine mexicano siempre ha estado terrible.

Nosferatu: Pero al principio de los sesenta, en particular, fue una época horrorosa.

Arturo Ripstein: Era horrible, sí, pero siempre fue igual; nunca fue una industria demasiado próspera a pesar de que mucha gente ha vivido de ella. El cine mexicano siempre ha estado en crisis.

Nosferatu: Desde los cincuenta en adelante, ¿no?

Arturo Ripstein: El cine mexicano y la crisis son una frase hermanada. Los únicos momentos en donde no estuvo en crisis el cine mexicano es cuando estuvieron en crisis las otras cinematografías gracias a la Segunda Guerra Mundial, cuando Estados Unidos estaba metido en el conflicto en Europa y había disminuido su producción; además, el cine en español tenía una serie de ventajas, donde además había una serie de opciones culturales que consistían en el entusiasmo por lo propio, que después se perdió poco a poco gracias a la penetración cultural norteamericana. Entonces en el cine de los cuarenta es cuando no hubo crisis en México, porque había un público cautivo que se interesaba por el cine hablado en español, no solamente en el propio México, sino en los demás países de habla hispana, en América Latina, en España, en fin. Después, al finalizar la guerra, Estados Unidos empezó realmente a entender que la industria cinematográfica era importante, grande y rotunda. Entonces sí empezaron a entender que era un negocio formidable, como lo sigue siendo hasta ahora; vaya, creo que es la segunda empresa, la segunda industria de exportación en Estados Unidos. Además, se dieron cuenta de que había que aprovechar todos los mercados posibles. Lo singular de todo esto es cómo lograron convencernos los gringos de que Estados Unidos era la utopía a la que había que aspirar y de que el cine gringo era el mejor de todos, porque empezó lentamente esta opción y nos convencieron profunda, absoluta, totalmente...

El cine mexicano siempre ha estado en crisis.

Nosferatu: Es ése el momento en que se inicia la crisis del cine mexicano...

Arturo Ripstein: A partir de ese momento el cine mexicano entra en crisis, como el cine de todos los demás países del mundo. Desde entonces, desde mediados de los cincuenta, el cine mexicano vive una crisis que tiene dos aspectos: por un lado, es una crisis económica, donde el cine mexicano tiene que empezar a bajar sus costos porque sus mercados naturales ya optan por otras películas, por otras maneras de entender las cosas, por otra diversión dentro del cine; y por otro lado, la crisis estética, ética... Vaya, la del resultado artístico de las películas, y el artístico puede meterse con todos los entrecomillados que se quiera. De todos modos inciden una en la otra: el desastre económico determina la manera en que se filma, en cómo se hacen las cosas y qué se presenta; entonces,

a mayor ahorro, mayor pobreza, en todo sentido, y esta pobreza es la que determina el cine al que yo accedo en mi juventud.

Nosferatu: ¿Cómo convenciste a tu papá no sólo de poderte dedicar a hacer cine, sino de que te produjera tu primera película, **Tiempo de morir**?

Arturo Ripstein: Fue dificilísimo; ciertamente se oponía a que me metiera en esto. Yo me imagino que en el fondo de su corazón le daba un cierto gusto que mi vocación fuera tan indiscutible, que lo que yo quería era hacer cine por encima de cualquier otra cosa. Mi papá es un hombre muy serio y riguroso en esos términos, y sí esperaba que si había dicho que terminaba yo la carrera de Derecho, pues que la terminara. Llegó cierto momento en que Ramón Obón, hoy uno de los abogados importantes de Derecho de Autor en América Latina, en ese momento joven estudiante de Leyes, me enseñó cómo eran los tribunales, los desahucios, las fotos de autopsias, que me fascinaron a partir de ese momento, que las exponen en las entradas de los tribunales para que la gente vaya e identifique a los cadáveres.

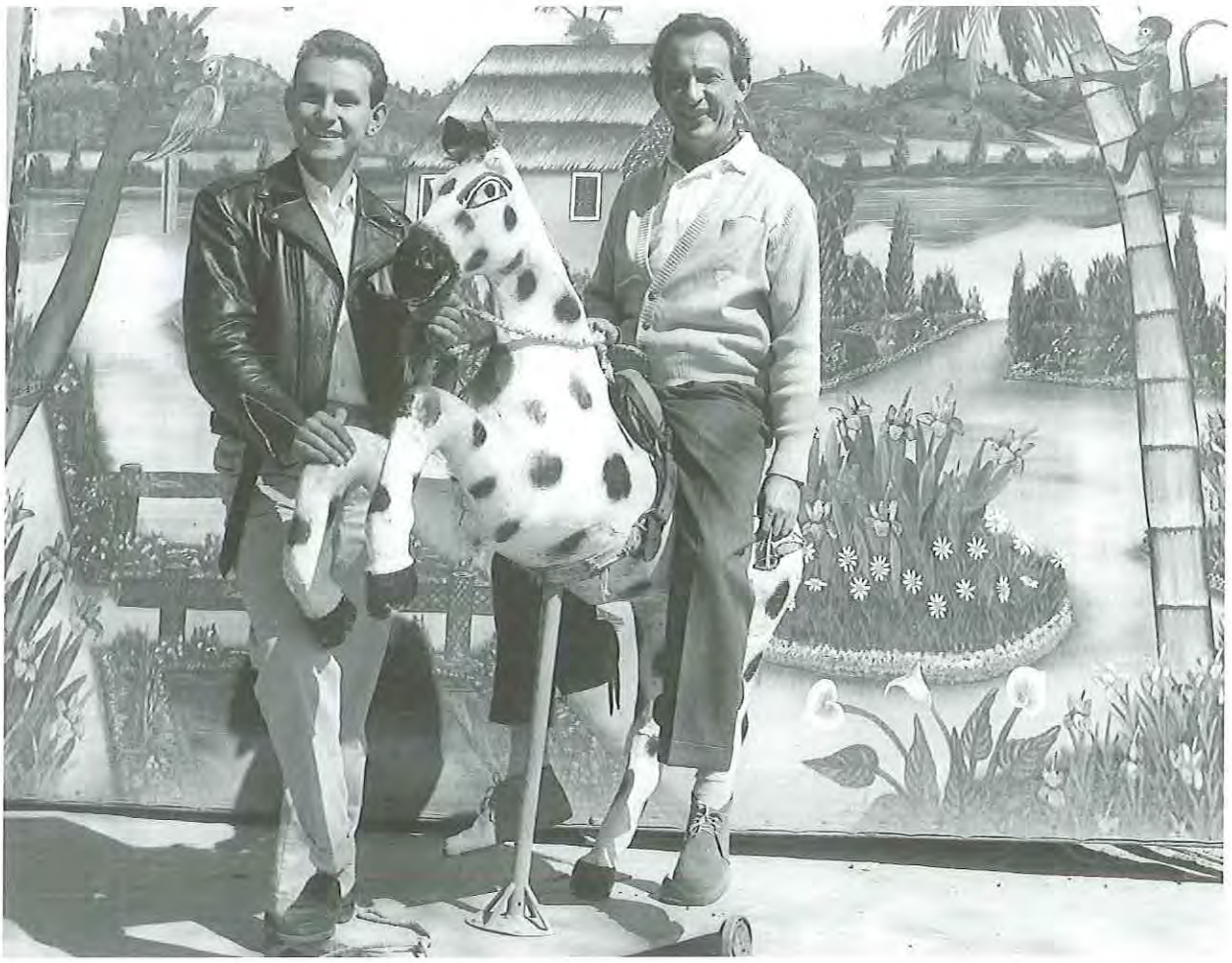
Nosferatu: ¿De verdad?

Arturo Ripstein: Sí, por supuesto. Hay unos cadáveres atroces abiertos desde el pescuezo hasta el abdomen, con unas caras horrendas, las caras inmóviles de los muertos, inmovilizadas aún más por las fotografías. En ese momento le dije: *"Yo me voy más bien a identificar muertos y a otras cosas que a ver prisioneros y al litigio"*. Le regalé a Obón un par de libros que llevaba en ese momento y le dije: *"Yo no me dedico a esto más"*. Me marché de la Facultad de Derecho y me fui al Colegio de México a estudiar Historia. Éramos doce o trece estudiantes de Historia, de los cuales dos son ahora importantísimos historiadores en México, y era estudiar de ocho de la mañana a nueve de la noche; entonces era exactamente lo contrario de lo que me había pasado en la Facultad de Derecho. Estaba yo prisionero del libro; estaba yo preso de Max Weber. Era horrendo. Entonces yo ponía delante a Max Weber y detrás ponía mis libros teóricos de cine, que eran mi fanatismo en ese momento. De Bela Balasz y Eisenstein y los teóricos que estaban en boga. Y los leía con entusiasmo. De ahí me metí a estudiar Historia del Arte brevemente, porque era una carrera donde había mujeres. Entonces el nivel era entretenido pero lamentable.

Arturo Ripstein con Gabriel García Márquez (1964)

Nosferatu: Eso fue en la Universidad Iberoamericana.

Arturo Ripstein: Sí, era una carrera que no tenía opciones para futuro. Era lo que en aquel momento llamaban el M.M.C.: "Mientras Me Caso". Yo estudiaba ahí, hombre, porque tambien era fácil. Fui expulsado por armar alguna revuelta muy menor. Y entonces llegué con mi papá y le dije: *"O hago una película, o me pego un tiro, o te lo pego a ti"*. Entonces, gracias a esas amenazas nada encubiertas, de pronto accedió. Yo creo que también finalmente se dio cuenta de que no había nada que hacer, de que la necedad era total. Entonces sugirió que trabajara yo con alguno de los escritores que habían trabajado tradicionalmente con él. Era un productor que tenía muchos años en la industria, había hecho ya muchas películas y tenía equipos formados muy precisamente. Entonces, me dijo: *"Vas a trabajar con este escritor, vas a trabajar con este..."*. Y yo le dije que no, que lo que quería hacer era otro tipo de película. Llevé al entonces muy desconocido Gabriel García Márquez, que tenía cuatro o cinco libros publicados, de los cuales solamente uno o dos, quizás, habían llegado a México: *El coronel no tiene quien le escriba* y *Los funerales de la Mamá Grande*. Yo los conocía, estaba muy entusiasmado, estaba contento de conocer a García Márquez y le pedí que si quería ayudarme a hacer un guión; yo le llevé uno que estaba escribiendo, una cosa ridícula. García Márquez sugirió otro que él estaba escribiendo para otro director que finalmente no la hizo: "Tiempo de morir". Se lo llevé a mi papá, quien, lleno de sospechas y de dudas respecto a un autor colombiano de novelas y cuentos que no había hecho realmente cine, finalmente accedió. Pero con condiciones: la película era sobre gente rural y agrícola, y entonces él me hizo cambiarlo por vaqueros, porque era comercialmente viable.



Arturo Ripstein con su padre, el productor Alfredo Ripstein, Jr.

Nosferatu: Se hacía mucho *western* en esa época en México.

Arturo Ripstein: Sí, sí. Se hacían muchos *westerns*. Unos *westerns* idénticos a los gringos, sobre todo en el vestuario.

Nosferatu: Existían todas las convenciones del género, hasta apaches.

Arturo Ripstein: Claro. Entonces ni siquiera había el estímulo de los *westerns* italianos, que miserabilizaron al género, lo volvieron mucho más violento y mugroso. El gran aporte de Leone fue una ferocidad poco común y el vestuario tan -hasta ahora- llevado. Vaya, es un vestuario que después incide en Hollywood. Sergio Leone después sigue vistiendo a todas las películas norteamericanas. Leone tuvo una visión muy concreta. Yo estoy seguro de que es una influencia determinante para Coppola, en **El padrino** por ejemplo, por la crudeza, la gracia y la simpatía de sus personajes y cómo los presenta.

Nosferatu: Más el barroquismo, ¿no? Su barroquismo formal fue también muy imitado.

Arturo Ripstein: Por supuesto. Leone sigue siendo una influencia determinante, aunque nadie quiere reconocerlo. Leone terminó siendo como un cineasta clase B que tiene actualmente más influencia que Eisenstein.

Nosferatu: Entonces tu papá impuso que fuera un *western*.

Arturo Ripstein: Mi papá pidió que fuera un *western*, pero ni siquiera un *western* divertido y mugroso como los de Leone, sino un *western* clase B. Porque era el cine comercial. La vida es un largo fluir de concesiones, y ésa fue la primera que yo hice en el cine.

Nosferatu: Ahora, a mí no me molesta el aspecto *western* de **Tiempo de morir**.

Arturo Ripstein: A mí no me molestaría para nada si me hubieran permitido que en vez de que anduvieran a caballo y de que los extras estuvieran vestidos como de mormones idílicos, como una secta religiosa de quién sabe dónde, me hubieran permitido que el transporte fuera en *jeeps*. Si me hubieran permitido un mínimo contraste.

Nosferatu: A mí me parece que es más fotogénico un caballo que un *jeep*.

Arturo Ripstein: A mí no. Yo siempre he tenido un verdadero terror por los caballos. Mi papá, en cambio, tenía una fascinación

total con los caballos y me llevaba a montar con él. Yo era jovencito, y uno quiere ser más o menos como su papá; entonces me iba a montar con él. A los diez años de montar, un día le dije a mi papá: *"Ya no quiero ir a montar"*. Y me dijo: *"¿Por qué?"*. Le dije: *"Porque me da pánico y no me gusta"*. *"¿Cómo que no te gusta? Diez años llevas montando"*. Y yo: *"Diez años llevo aterrado. No me atreví a confesarlo hasta hoy"*. Entonces, los caballos no son mis bestias predilectas. Indiscutiblemente prefiero a un perro.

Nosferatu: Igual, no recuerdo a muchos animales en tus películas.

Arturo Ripstein: No, hay pocos. Hay realmente pocos: desde los caballos de aquel momento ya no había mucha afición por los bichos.

Nosferatu: Ahora bien, ¿de dónde vino tu capacidad técnica? Porque la capacidad técnica es ya visible en **Tiempo de morir**.

Arturo Ripstein: Eso es muy sencillo. Toda mi vida había crecido yo en un foro y había puesto una enorme atención, porque yo estaba convencido desde que tenía diez o doce años de que lo que quería era estar ahí, no salirme nunca de los foros. Entonces iba y preguntaba. Tenía yo la ventaja de ser el hijo del productor, y no me corrían del foro; iba con todo el mundo y le preguntaba para qué sirve esto y cómo se hace esto. Después, cuando definí que lo que quería era ser director, gracias al *shock* formidable que me produjo una película de Buñuel, **Nazarín**, preguntaba ya específicamente a los directores cómo hacían las cosas y cómo las resolvían. Entonces estaba yo muy cerca de muchísimos directores muy malos, que eran enormemente estimulantes, porque en esa edad tan tierna uno está convencido de que puede hacer las cosas mejor. Entonces, trabajar con los malos era muy estimulante porque aprendía yo muchísimo más. Cuando me tocó después estar cerca de Buñuel en **El angel exterminador** no aprendí absolutamente nada. Esa filiación que se me adjudica a Buñuel, de haber aprendido todo con él, es totalmente falsa. Es muy fácil de entender porque mis películas tienden a parecerse, a acercarse más al cine que Buñuel hacía que al cine de mi papá; porque en México la división es muy tajante. El cine comercial, que hacían los productores comerciales para un público cautivo, era radicalmente distinto al cine de ciertas ambiciones. Hasta el momento sigue habiendo esta división. División que, por ejemplo, los gringos supieron abolir muy rápido: las mejores películas también eran las películas que tenían gran acceso al público y la gran publicidad.

Nosferatu: Pero eso empezó justo a partir de la crisis, porque antes, en los años cuarenta, las películas mexicanas de calidad eran también las populares.

Arturo Ripstein: Sí, cuando la crisis no había determinado la estética del cine, las mejores películas eran las que tenían la mayor cantidad de público. Yo soy un producto de la crisis, yo soy hijo de la crisis. Entonces había que optar: o hacía yo las películas estrictamente comerciales, o las de mayores ambiciones, que en ese momento, cuando yo empecé, ya era nada más Buñuel en México. Porque los mejores cineastas de los buenos tiempos -Bustillo Oro, Julio Bracho, vaya, hasta el "Indio" Fernández, que era nuestro gran tótem- habían decaído terriblemente. Y el único que se sostuvo, quién sabe por qué, era Buñuel.

Nosferatu: Incluso es cuando su cine se volvió más ambicioso. Es decir, dejó de hacer las películas comerciales, y es la etapa donde hace **Nazarín, El ángel exterminador**...

Arturo Ripstein: Claro, Buñuel fue muy afortunado en conocer, por ejemplo, a Gustavo Alatriste. Es un productor que no le puso objeciones a las cosas que no se había atrevido comercialmente. Buñuel era un hombre muy responsable en ese sentido. Creía que si un productor le daba una cantidad de dinero, debía regresarle por lo menos esa misma cantidad, la inversión hecha, ¿no? Entonces Buñuel era muy riguroso y discreto respecto a sus enormes ambiciones y se lanzó a hacer **El angel exterminador**, esa película tan vituperada por la mirada nacional en aquel momento. Recuerdo a todos los criticastros de la época diciendo que Buñuel era un estúpido y un demente por hacer una película en donde una serie de sujetos no pueden salir por una puerta, que es un tema absolutamente portentoso, por supuesto, muy por encima de las capacidades de mirada de esa prensa nacional que se obstinaba en hacer sagrado lo inobjetable. Pero se me adjudica mucho una paternidad de Buñuel que realmente no tengo. Buñuel buscó el absurdo en México porque es un país que se presta a ello, y yo no puedo evitarlo, yo soy de acá, mi mirada es por otro lado. Buñuel tiene detrás de sí el bagaje formidable del surrealismo, que yo solamente padezco porque éste es un país en donde eso se perpetra con naturalidad. Con Buñuel yo no aprendí más que posiciones éticas, que son muchísimo más importantes finalmente porque somos perpetuamente moralistas y sólo ocasionalmente técnicos. Ahora, robarle una serie de cosas a Buñuel, pues sí me he dado el lujo.

Nosferatu: Como se las robas a otros, ¿no?

Arturo Ripstein: Exacto, pero es como robarle a la naturaleza, ¿no? Robarle a ciertos grandes di-

rectores es como robarle a cosas que son previas al tiempo y a la factura; entonces uno lo hace porque casi son inevitables. Es como robarle a Sófocles; realmente no es muy difícil ni debe ser prohibido, no hay tantas opciones en la vida.

Nosferatu: ¿Y cómo le fue a **Tiempo de morir** comercialmente?

Arturo Ripstein: Más bien mal. Tuvo un estreno normal y, por supuesto, en aquel entonces el público iba a ver películas de cómicos. **Tiempo de morir** fue una especie de híbrido, que tuvo el pequeño público al que yo he accedido durante treinta largos años, que es un público elitista.

Nosferatu: Además, tenía esa cosa trágica que tampoco ayuda a tener un público amplio.

Arturo Ripstein: Por supuesto, no era una *a feel good movie*. Todas mis películas terminan siendo *a feel bad movie*, incluso las pésimas. Ahí sí hay una cierta coherencia. Mis películas no se han distinguido por sus mensajes positivos, ni por ser entretenidas. Entrenidas en el sentido de "te voy a hacer cosquillitas".

Nosferatu: Pero **Tiempo de morir** sí fue bien recibida por la crítica, sobre todo el movimiento interesante de la crítica que había entonces en México.

Arturo Ripstein: Sí, por supuesto. Empezó con Francisco Pina, que fue uno de los críticos serios que realmente respondieron al cine como una opción de arte y no solamente como un negocio más o menos entretenido. Y desde mediados de los sesenta, había tenido una influencia determinante; y con Pina otros críticos españoles que empezaban como García Riera, José de la Colina y Jomi García Ascot, que posteriormente sería cineasta. Por supuesto había también algunos críticos mexicanos en aquel momento ya con una cierta agudeza de importancia.

Nosferatu: Era el grupo "Nuevo Cine", en concreto, que estaba muy influido por los *Cahiers du Cinéma* y la teoría del autor.

Arturo Ripstein: Exactamente, entonces había poco en donde encontrar teoría del autor en México, pero por lo menos ése era el lineamiento que tenían: buscaban la opción de la teoría del autor. Produjeron de alguna manera a los autores, no al revés. Es decir, en Francia Truffaut o Godard descubren que Hitchcock, o Welles, o Walsh, son autores; en cambio aquí los autores empezamos a partir de la posición crítica. O sea, nosotros somos autores a partir de la teoría, no se hizo la teoría a partir de nosotros. Esto es importante porque en ese momento es donde nosotros accedemos ya a una especie de cine donde las pretensiones son artísticas y de una voz concreta y particular, en donde queremos, pretendemos, suponemos que tenemos algo que decir y lo queremos decir de la forma más íntima y personal posible.

Con Buñuel yo no aprendí más que posiciones éticas, que son muchísimo más importantes (...).

Nosferatu: Desarrollar un estilo propio.

Arturo Ripstein: Exactamente. Entonces la crítica en ese momento sí fue jugosa e instructiva, que finalmente es para lo que sirve la crítica y es la opción que tomamos los muy pocos cineastas que empezamos en ese momento.

Nosferatu: Precisamente coincidió **Tiempo de morir** con el concurso experimental de 1965.

Arturo Ripstein: Sí, hubo un puñado de cineastas que aprovecharon ese concurso de cine experimental para exponer su voz más personal. Hubo otros que no, que simplemente lo aprovecharon para hacer las películas que se les antojaba hacer, que eran mucho más cercanas al cine comercial habitual que al cine de búsqueda. Es importante señalar que México, a partir de la mitad del siglo, sufrió un cambio radical respecto a su propia identidad. Nosotros somos inevitablemente hijos de aquel momento. Octavio Paz entonces hacía análisis muy agudos respecto a lo que es el ser del mexicano. Carlos Fuentes rompió con una tradición de literatura más bien rural para dedicarle una mirada muy crítica, muy seria a la enorme mancha urbana que emergía en ese país y entonces le encontró el alma y los personajes. En muchas disciplinas hubo esa ruptura: en la pintura, la literatura, en poesía, en teatro, en muchas. Nosotros, los cineastas, no pudimos sustraernos. Digo los muy pocos que arrancamos a mediados de los sesenta, porque los sindicatos impidieron el acceso libre al cine. Esos sindicatos estuvieron cerrados durante décadas y no hubo realmente ningún nuevo cineasta en muchísimo tiempo. Nosotros, que empezamos en el 65 por el concurso de cine experimental, fuimos la segunda generación de directores. La primera generación era la de Enrique Rosas y Fernando de Fuentes. Yo tenía veintiún años en aquel momento.

Nosferatu: Sí, es cuando empezaron a aparecer directores como

Felipe Cazals, Paul Leduc, que habían estudiado en Francia; y Alberto Isaac, que participó en el concurso experimental.

Arturo Ripstein: Sí, para el concurso experimental surgieron varias promesas importantes, muchas de las cuales no se cumplieron. Por ejemplo, estuvieron José Luis y Juan Ibáñez, no relacionados más que por la homonimia, que eran cineastas de los que se esperaban muchas cosas; también el fallecido Manuel Michel; Ruben Gámez, por supuesto, la voz más singular y más personal de todo el primer concurso de cine experimental; Alberto Isaac, que es el único que permanece; Héctor Mendoza después sigue su labor teatral, ya deja el cine por un lado, no sin razón. El secreto para seguir filmando en México es ser absolutamente contumaz, no detenerse nunca. Es lo que me ha llevado a mí a estar treinta años haciendo cine.

Nosferatu: Después de **Tiempo de morir** hiciste **HO**, que no mencionaremos...

Arturo Ripstein: Sí, mi única comedia...

Nosferatu: Bueno, **La viuda negra** sí tiene elementos cómicos...

Arturo Ripstein: Sí, todas mis películas de alguna manera tienen elementos de comedia. Todas. Vaya, yo entiendo el absurdo como absolutamente cómico. El melodrama es una forma de la comedia, indiscutiblemente. Incluso en la clasificación de los géneros dramáticos, el melodrama -que yo manejo más frecuentemente que ningún otro género- es una forma de la comedia. Una comedia sórdida, no muy risueña, pero comedia finalmente. Se hace plausible lo implausible; entonces ésa es una forma de la comedia. Que es el género que más me gusta de todos; será por eso que nunca lo he intentado.

Nosferatu: Te gusta como espectador.

Arturo Ripstein: Es el género al que mejor reacciono: lloro poco, me asusto poco en las películas, pero me río invariablemente. Es un género que me gusta muchísimo y que respeto sin lugar a dudas. Lo intenté alguna vez con resultados atroces; no lo he vuelto a hacer por pánico, pero lo haría en cualquier momento. Estoy listo a hacer una comedia, lo que pasa es que escribir comedias en México es dificilísimo. Es mucho más fácil encontrar buenos escritores de melodrama, que es mi género favorito para hacer.

Arturo Ripstein, Paul Leduc y Felipe Cazals en San Sebastián (1993)

Nosferatu: Además, el fracaso de la comedia es evidente: si el público no se ríe, ya sabes que...

Arturo Ripstein: Sí, la respuesta es inmediata.

Nosferatu: Vuelves a ser producido por tu padre en **Los recuerdos del porvenir**, que es una película que tú dices te causa mucha desazón como cineasta.

Arturo Ripstein: Sí, en realidad no es exactamente una película producida por mi papá. En ese momento ciertas opciones oficiales se dan cuenta de que el cine tiene una importancia, y entonces hacen una serie de películas llamadas "de aliento". Creo que es la Secretaría de Hacienda la que decide una partida de dineros para hacer una o dos o tres películas en aquel momento, una de las cuales es **Los recuerdos del porvenir**. Yo me imagino que porque el socio de mi padre en aquel momento, César Santos Galindo, estaba muy vinculado con las altas esferas oficiales y podía conseguir los medios de producción de esas películas. **Los recuerdos del porvenir** es una película totalmente frustrada y fallida, es un trabajo al que no tengo todavía evidentemente capacidad de acceder y en una serie de circunstancias entre las cuales están la censura nacional...

Nosferatu: La primera vez que te enfrentas a la censura, ¿no?

Arturo Ripstein: Totalmente. En aquel momento no me permitieron hacer una película sobre el movimiento cristero; un movimiento todavía bastante oculto a la historia oficial del país en ese momento, pues es una imposibilidad cabal; entonces, resulta que es un pueblo conservador que es revolucionario y entran unos soldados que son la reacción, una cosa extrañísima. Se vuelve todo muy, muy complejo, porque no se dan las condiciones de la guerra faná-

Los recuerdos del porvenir

tica que el libro de Elena Garro describe espléndidamente. Entonces es un mal comienzo y un mal final, y las películas que están mal paridas generalmente son deformes. Es una lástima, porque tuve una serie de buenos actores y buenas opciones para hacer una película mejor. Ahí sí es mi primer derrapón.

Nosferatu: Lo interesante es que ese derrapón te lleva a un tipo de cine totalmente diferente, que es **La hora de los niños** y otros cortos así...

Arturo Ripstein: Sí. Decido salirme de la industria como tal, es la primera vez que me retiro. Tenía yo veinticuatro años o algo por el estilo cuando me retiro por primera vez. Me ha pasado algunas veces más... Y entonces tomé la actitud de "ahora filmo en contra, ahora voy justamente a demoler todo lo que ha sido mi nutriente". Y vamos a morderle el cuello, ¿no?

Nosferatu: Sí, y eran películas provocadoras, que alteraban toda la narrativa tradicional...

Arturo Ripstein: Exactamente, iban en contra de la narrativa tradicional. Eran películas muy fáciles de hacer, muy baratas y ya no incluían sindicatos, ni incluían nada. Tampoco tenían como cálculo previsto su exhibición. Eran películas para hacerse, no para mirarse; entonces eran de una exhibición limitadísima. Vaya, cuando se terminaron las películas se exhibieron tres o cuatro o cinco veces en circuitos universitarios y en algunos cineclubes que en aquel momento proliferaban mucho. Recuerdo que al final de las proyecciones, incluso el público de cineclub tan bien educado que había en este país, un público tan culto respecto a sus entusiasmos cinefílicos, armaba un jaleo de los demonios en estas películas. Las salas se dividían en dos y terminaban incluso a trompadas. Hubo varias ocasiones en donde yo tuve que salir huyendo del cine porque, vaya, yo soy francamente cobarde y no iba a darme de bofetadas. Ya bastante era con hacer las películas y tener esas dificultades para ir a responder por ellas a mamporros. Yo salía huyendo rápidamente, muy divertido.

Nosferatu: Es el único período donde has mostrado, digamos, un ánimo experimental. En la mayor parte de tu obra, has sido un cineasta de línea clásica.

Arturo Ripstein: Sí, fueron tres o cuatro peliculitas muy rápidas de hacer, muy pequeñas. Todas de alguna manera son como *boutades*.

Nosferatu: A mí me llama la

atención que en esa época en que era muy común la influencia de la Nueva Ola francesa, Antonioni y ese tipo de cine europeo, eso no se manifestó en tu cine...

Arturo Ripstein: No, de ninguna manera. La Nueva Ola francesa de alguna manera sí fue muy determinante, pero en muy pocos casos. Chabrol sí fue importantísimo, y antes de empezar a hacer películas me di cuenta de que lo que quería era hacer películas como **Los primos**, o como **Los cuatrocientos golpes**, de Truffaut. Eso es lo que fue fundamental, la apertura de puerta a un camino que no era el tradicional. Yo, hijo de productor de películas comerciales y tradicionales, de pronto me encuentro con que hay una puerta abierta a otras opciones. Creo que yo soy el único hijo de productor mexicano que de pronto se da cuenta de que hay una opción alternativa al cine que hacían los papás, y eso fue gracias, por supuesto, a la cinefilia y a una cierta crítica nacional que decide que el arte anda por otros caminos, que el arte se mueve por otros lados.

Nosferatu: Los otros hijos de productores, al contrario, han seguido la línea de sus padres y sus abuelos. Hay dinastías.

Arturo Ripstein: El cine en general en el mundo es muy dinástico, es un negocio muy familiar, es transmitido por padres a hijos, a nietos, y en este país son muy pocos los hijos de productores o de cineastas que se han metido por otros caminos.

Nosferatu: Pero no hay en tu cine juegos formales de los que estaban muy de moda, esas cámaras lentas, cortes rápidos...

Arturo Ripstein: Hay alguna que otra cámara lenta por ahí...

Nosferatu: Pero no como juego, como recurso estilístico llamativo.

Arturo Ripstein: No. Yo me di cuenta muy pronto en la vida -y eso es una gran ventaja- de que todo truco nace muerto, y de que todas las películas en donde los trucos son lo fundamental, pasado el tiempo se les ven los hilos. Todas, incluso las que son deslumbrantes en su momento. Vaya, **La guerra de las galaxias** ya ahora es una película risueña, y dentro de unos años será una película patética.

Nosferatu: Todo lo que está de moda tiene el peligro de envejecer rapidísimamente.

Arturo Ripstein: Por supuesto. Oscar Wilde definía la moda como algo tan atroz, tan horrendo y tan atractivo, que tenía que pasar pronto para crear otra.

(...) Todas las películas en donde los trucos son lo fundamental, pasado el tiempo se les ven los hilos.

Nosferatu: A partir del setenta empieza un período interesante del cine mexicano (1970-1976), cuando hay una voluntad política representada por el hermano del presidente, Rodolfo Echeverría, interesada en producir cine otra vez "de aliento", cine de ambición, y es cuando vuelves a la industria...

Arturo Ripstein: Sí, pero en ese régimen yo hago muy pocas películas. Además, la administración de Rodolfo Echeverría duró siete años, porque fue nombrado por el presidente en turno que era Díaz Ordaz, yo creo que en connivencia con su hermano Luis, en ese momento Ministro del Interior. Entonces fue un régimen que duró siete años, no los seis del Presidente de la República. Después, Luis Echeverría fue Presidente de la República. Yo me imagino que cuando nombraron al hermano, Luis Echeverría ya sabía que iba a ser el candidato oculto. En México la sucesión presidencial se da con una cierta anticipación y "ellos" lo saben. Y entonces me imagino que ya con cierto poder él nombró a su hermano desde su puesto en Interior, y es un nombramiento importante para el cine mexicano, porque fue en realidad el momento en donde se le otorgó voz a los posibles autores, a los futuros autores del cine mexicano.

Nosferatu: En ese período filmaste **El castillo de la pureza**, **El Santo Oficio**, **Foxtrot** y **Lecumberri**.

Arturo Ripstein: Bueno, **Lecumberri** no es una película tradicional...

Nosferatu: Es un documental.

Arturo Ripstein: Sí, ése y otros tantos documentales del momento. Entonces son tres películas las que hago.

Nosferatu: Que es curioso, porque se te tildó de ser uno de los favoritos del régimen y sólo filmaste tres películas.

Arturo Ripstein: Sí, hay otros que filmaron mucho más en ese momento.

Nosferatu: Además, era una época en donde se favorecía la producción épica; había una gran

Jorge Luke, Peter O'Toole, Luis Buñuel, Lucero Isaac, Max von Sydow y Arturo Ripstein en el rodaje de **Foxtrot**

cantidad de películas históricas. De las tuyas, **El Santo Oficio** es histórica y **Foxtrot** es una película costosa, pero no son para nada las grandes producciones...

Arturo Ripstein: **Foxtrot** no fue en realidad una película costosa si se considera que los salarios de los actores, que eran el costo alto de la película, los pagó la compañía suiza de Peter O'Toole, que coproducía la película. O sea, los salarios altos a Max von Sydow, a Charlotte Rampling y al mismísimo O'Toole fueron pagados por su propia compañía. Es una película en donde no hay grandes cosas. En donde la escenografía de la película era muchísimo menor que en **El castillo de la pureza**, porque **El castillo de la pureza** reproduce una casa entera y ésta es una casa de campaña, es un foro hecho de tela.

Nosferatu: Además todo el trabajo se hizo en locación, ¿no?

Arturo Ripstein: Prácticamente todo se hizo fuera. Un par de semanas aquí en México, pero no es una película de costos elevados. Es una acusación falaz que se me hizo. Según eso, **Foxtrot** prácticamente decidió las devaluaciones de las que fuimos víctimas en aquel momento. Es horrible, ¿no? Yo nunca había visto una película tan unánimemente criticada por su costo y tan unánimemente rechazada que ésa. Ciertamente no es mi mejor película, pero tampoco es la peor, ¿no? Para nada.

Nosferatu: Ahora, leí hace poco en la guía de películas de Leonard Maltin que hay una versión reeditada con más escenas que se llama...

Arturo Ripstein: ...algo así como **The Other Side of Paradise**.

Nosferatu: Algo así. ¿La has visto?

Arturo Ripstein: No, no la he visto nunca. Es una versión reeditada y con escenas puercas. No la he visto, y me encantaría verla. Seguramente es mejor que la mía.

Nosferatu: ¿Quién la hizo? ¿Roger Corman? Porque él tenía los derechos de distribución en el extranjero...

Arturo Ripstein: Seguramente.

Nosferatu: Volviendo a **El castillo de la pureza**, es un título importante porque marca tu regreso al cine industrial y además señala los temas fundamentales de tu cine.

Arturo Ripstein: Pues tú dirás...

Nosferatu: Pues yo diría que sí.

Arturo Ripstein: Uno no es radicalmente distinto de una película a otra. Yo lo que sí siento es que con **El castillo de la pureza** ya afino un poco más el oficio.

Nosferatu: Es una película ya madura...

Arturo Ripstein: Claro, ya tenía yo varios años de cineasta, y ya a los veintiocho años me siento un poco más seguro del oficio, ya no tengo que estar preocupándome por cómo voy a filmar la película, sino por qué voy a filmar una película que ya sé cómo voy a hacer.

Nosferatu: Pero el parentesco entre esta película y tus últimas es clarísimo.

Arturo Ripstein: Cuando empieza uno a encontrar la voz, y la sabes escuchar, ya no la pierdes; entonces vas caminando por el mismo camino. Uno es inevitablemente el mismo. Cuando de pronto, me imagino, que Picasso descubre el cubismo, pues es el camino que toma ya para siempre; entonces se trata de variaciones sobre un mismo tema, pero sus ojos ya están puestos en la voz que encontró. Y así, muy modestamente, todos los que encontramos nuestra voz después nos parecemos a lo que hacemos. La voz puede ser importante o no, la voz puede ser buena o mala, la voz puede tener grandes cosas que decir o pocas, pero es la voz de uno, entonces es el camino que uno sigue casi inevitablemente. Yo encuentro más o menos ya los temas que me van a gustar a partir de esa película, y algunos años después encuentro cómo debo filmarlos exactamente. Entonces mi voz seguirá así, me imagino, de aquí a la vejez -a menos de que Hollywood se tope en mi camino- y seguiré haciendo más o menos las mismas cosas.

Nosferatu: Pero fue un período de auge del cine mexicano.

Arturo Ripstein: Sin duda. Yo considero que es infinitamente más época de oro que la llamada "época de oro" del blanco y negro, cuya gloria mayor es haber sido filmada sin colores. El cine a colores es terriblemente más difícil que el cine en blanco y negro. En el cine en blanco y negro generalmente sí rescatas prácticamente todo. Entonces, la verdadera época de oro del cine mexicano yo creo que es durante el período de Echeverría, que se repite posteriormente de alguna manera con la administración reciente de Ignacio Durán (1989-1994), en donde se producen también de las mejores películas que se han hecho jamás en este país.

Cuando empieza uno a encontrar la voz, y la sabes escuchar, ya no la pierdes; entonces vas caminando por el mismo camino.

Nosferatu: Más interesantes debuts.

Arturo Ripstein: Con Durán hubo buenos debuts, igual que con Echeverría. Un régimen controlado por un funcionario que permite debuts es un buen régimen. Cuando hay nueva sangre y nuevo brío.

Nosferatu: Y permite además bastante manga ancha para que el cineasta desarrolle lo que quiera desarrollar.

Arturo Ripstein: Para encontrar voces, para que cada uno de pronto diga: "Ah, yo me voy a ir por este camino". Entonces de pronto surgen cineastas de la altura de Cazals, o de Hermosillo o de Leduc, que no es un producto del régimen de ninguna manera, pero cineastas con una edad en donde ya su voz es reconocible incluso por ellos mismos y ya van por ese camino.

Nosferatu: Y además provocan al mismo tiempo que el público de nuevo se interese por el cine mexicano, y por otro lado se llama también la atención internacional: **El Santo Oficio** compite en el Festival de Cannes.

Arturo Ripstein: Sí, es uno de los poquísimos casos en donde México compite en el Festival de Cannes; veinte años después volví con **La reina de la noche**. Son muy pocas las veces en las que ha competido el cine mexicano en Cannes. Nunca ha ganado, pero la forma mexicana de ganar es perder. Siempre ha sido así, es una vieja costumbre nacional. Pero por lo menos ahora ya hay una cierta perspectiva...

Nosferatu: En México, varias películas fueron muy exitosas: **El castillo de la pureza**, **Canoa**, de Cazals, **Reed: México insurgente**, de Leduc, **Los cachorros** de (Jorge) Fons...

Arturo Ripstein: Eso fue importante para todos nosotros. Yo siempre he pensado que el éxito de los demás nos arrastra a todos. El fracaso de los otros en realidad no, pero el éxito de los demás sí nos arrastra a todos. Si yo fracaso no perjudico a nadie, pero si yo funciono, si yo tengo este éxito como el de Leduc o el de Cazals, sí ayudo a jalar detrás de mí a otros. Por eso yo estoy absolutamente convencido de que el éxito de Alfonso Arau ahora ha sido determinante, por lo menos para que haya cuatro cineastas en Estados Unidos haciendo películas y volviéndose ricos.

El Santo Oficio

Nosferatu: Por desgracia, ese fenómeno no tuvo continuidad.

Arturo Ripstein: Por supuesto que no. Al terminar el régimen de Echeverría, entró el nefasto régimen de José López Portillo (1977-1982), y todo lo que Rodolfo Echeverría penosamente había construido fue demolido inmisericordemente por Margarita López Portillo, la otra hermana sucesora. Fue uno de los períodos negros del país. A pesar de que en el período de López Portillo yo hice la mayor cantidad de películas de toda mi carrera.

Nosferatu: E, irónicamente, en los primeros dos años del sexenio hiciste dos de tus mejores películas, **El lugar sin límites** y **Cadena perpetua**. Además, filmaste dos películas al año, y eso en México era -y sigue siendo- marciano.

Arturo Ripstein: Sí, sí. En dos años consecutivos hice dos películas, que es curioso. Yo me imagino que la confusión producida por el cambio de régimen permitió eso; vaya, a río revuelto... Pero Margarita López Portillo y sus secuaces verdaderamente produjeron un caos incomparable dentro del cine nacional.

Nosferatu: Incluso tuvo un símbolo clarísimo que fue la destrucción de la Cineteca Nacional; hubo una destrucción física del cine.

Arturo Ripstein: Exacto, y un incendio de la Cineteca Nacional que yo no sé qué tan casual fue.

Nosferatu: Esto yo lo dudo muchísimo.

Arturo Ripstein: No lo sé. Pero sí es un período absolutamente negro del cine mexicano, a pesar de que yo hago de mis mejores películas en aquel momento. ¿Cómo? No lo sé. Se me acusó una vez más de ser favorito del régimen, que es curioso, porque cuando vi a Margarita López Portillo alguna vez en la vida, no tenía la más remota idea de quién era yo.

Nosferatu: Igual que no sabía nada de muchas otras cosas.

Arturo Ripstein: Sí, no tenía la menor idea. Entonces, ser favorito de alguien que no sabe quién eres pues es difícil. Es completamente falso.

Nosferatu: Y en ese caso me imagino que fue circunstancial que hayas hecho **El lugar sin límites**.

Arturo Ripstein: Absolutamente. **El lugar sin límites** yo la tenía desde antes, pues yo pedí que se comprara la novela de (José) Donoso desde antes que el régimen terminara.

Nosferatu: Además, no la filmaste con el sindicato tradicional, el STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica).

Arturo Ripstein: No. Después de haber hecho **Foxtrot**, en donde se me acusó de dispendioso, me mandaron al sindicato pequeñito, al del STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), cuyas limitaciones son palpables.

Nosferatu: Filmaste en los Estudios América, ¿verdad?

Arturo Ripstein: No solamente filmé en los América, sino que la cámara que me dieron para filmar no tenía el embalaje que la vuelve silenciosa. Era una cámara que se tenía que tapar con cobijas para silenciarla; y con dos lentes para hacer toda la película. Vaya, condiciones realmente muy, muy precarias.

Nosferatu: Eso por suerte no se nota en la película.

Arturo Ripstein: No. Bueno, yo siempre he buscado que los obstáculos funcionen a mi favor. Como he vivido siempre en una industria en crisis, aprendí a utilizar los obstáculos a mi favor. Dado que tenía esa cámara tapada con cobijas y no había con qué transportar la cámara para adelante y para atrás, porque no había el llamado *dolly,* decidí que la película se volviera inmóvil y que no hubiera un sólo movimiento de cámara.

Nosferatu: Claro, el cineasta mexicano ajusta sus necesidades...

Arturo Ripstein: ...alrededor de la pobreza. Fue una opción estética previa al asunto, pero muchas veces las opciones estéticas son dadas por las circunstancias. O sea, si yo no puedo construir una casa de ladrillo, pues la hago de adobes, y entonces, a partir de los adobes, tengo que buscar la expresión de mi más íntimo corazoncito. Siempre he querido hacer las películas lo más baratas posibles, lo más ajustadas a un presupuesto real, no pasarme en el tiempo de filmación estimado, no hacer gastos excesivos para que las películas puedan existir, para que las películas se hagan. En algunas de las últimas incluso no he cobrado salario para que la película pueda hacerse. Yo vivo de otras cosas, desde hace un rato que vivo de otras cosas. Antes no. Antes vivía del cine porque no sabía hacer otra cosa, y no tenía la opción que tuve posteriormente de hacer telenovelas, o comerciales, o...

Arturo Ripstein con Mario Vargas Llosa, José Emilio Pacheco y unas amigas

Nosferatu: Teatro, incluso.

Arturo Ripstein: El teatro fue un inesperadísimo éxito. La pieza de teatro que hice, *El beso de la mujer araña*, de (Manuel) Puig, no estaba pensada jamás como el éxito que tuvo. Eso sí fue totalmente sorprendente. Sabíamos que íbamos a hacer una pequeña obra de teatro, la inversión para hacerla era mínima. Éramos un grupo de socios que aportamos unas pequeñas cantidades de dinero para poder sacarla adelante; dos actores, sin escenografía... Vaya, no había problema. Tuvo un éxito enorme que sí me permitió vivir del teatro durante un tiempo, pero no estaba calculado. Entonces lo que tuve que hacer eran películas que yo no quería hacer. Vaya, **La ilegal** es el ejemplo más preciso.

Nosferatu: Pero volviendo a **El lugar sin límites**, se entiende también que haya sido posible porque es cuando la censura, que había sido férrea en años anteriores, empezó a aflojar. Ya se permitían cosas como desnudos, palabras altisonantes...

Arturo Ripstein: Sí, las primeras películas con palabrotas se hicieron durante el régimen de Echeverría. Recuerdo que la primera que causó estupor y entusiasmo fue **El principio**, de Gonzalo Martínez, en donde ya era sistemático el uso de palabrotas. Si no estoy equivocado.

Nosferatu: También **Mecánica nacional**, de (Luis) Alcoriza, que es anterior y fue un gran éxito...

Arturo Ripstein: También usa palabrotas y situaciones más inmediatas, más cotidianas. No filmaron el México que quisiéramos que fuera sino el que es, de alguna manera, más reconocible. A pesar de ser, tanto **El principio** como **Mecánica nacional**, películas de brocha muy gorda y muy caricaturescas, sí entran en una

Foxtrot

conciencia de reconocimiento inmediato de una realidad.

Nosferatu: Pero eso permitió que abordaras el tema de **El lugar sin límites**.

Arturo Ripstein: El aflojamiento de la censura se debe yo creo que al movimiento estudiantil del 68, de alguna manera. La vindicación del vigor, de la libertad de expresión y de una necesidad vital de demostrar la existencia de jóvenes hace que el país también cambie de rostros y, entre los cambios de rostro, aparece la disminución de una censura muy rígida. Ahora, la censura en México no ha acabado de terminar jamás, pero camina por otros lados. Políticos, sobre todo. Por ejemplo, hay una sola película del movimiento estudiantil de la industria, **Rojo amanecer**, de Fons; entonces, la censura ha impedido que esas películas se hagan. En algún momento tuve los derechos de **La ciudad y los perros**, de Vargas Llosa, y cuando la presenté como proyecto se rieron de mí, me dijeron: *"Usted no se meta con el ejército, si no quiere que el ejército se meta con usted"*. Y yo decía: *"Pero esto no es el ejército, es una escuela militar". "¿Están de uniforme?". "Sí". "¿Tienen rifle?". "Sí". "No se meta"*.

Nosferatu: Si, por un lado, ese aflojamiento de la censura favoreció una mayor libertad de expresión, también favoreció que se hiciera un cine abiertamente vulgar y procaz, con miras estrictamente comerciales.

Arturo Ripstein: Toda abolición de obstáculos trae como consecuencia lo contrario. A mí no me gusta la pornografía, pero estoy en contra de que no se pueda hacer. Prefiero yo optar por qué películas veo y no que opten por mí.

Nosferatu: Pero eso desató el auge del cine que llamamos "de ficheras", que fue la saturación del mercado.

Arturo Ripstein: De alguna manera, México es un país al que la vulgaridad le apela y le gusta. Yo me acuerdo cuando era un jovencito, iba a los teatros de burlesque, que eran uno o dos solamente, en donde los *sketches* más grotescos eran los que tenían más exito. Entonces, hay algo formidable en la vulgaridad nacional. A mí siempre me ha fascinado. Yo recuerdo a mis doce o quince años ir a las puertas de este teatro de mujeres desnudas a comprar tarjetas postales pornográficas, que consistían básicamente en unas mujeres muy marchitas y tristes, vestidas de monjas con los hábitos levantados y enseñando el sexo en uno de los despliegues más inocentes de exhibicionismo. El cine pornográfico mexicano en auge en los cincuenta era espléndido, porque estaba hecho por cineastas profesionales. Yo recuerdo que era absolutamente delicio-

so porque era mudo -era para proyectarse en burdeles- y tenía intertítulos en francés. Entonces, esa opción grotesca, vulgar y monstruosa de México a mí me marcó para siempre. De alguna manera, mis películas son un pálido reflejo de ese horror nacional con el que crecí. **La mujer del puerto**, específicamente, es una película que se acerca y se asemeja mucho a la iconografía pornográfica mexicana de aquellos momentos. Lo grotesco y lo vulgar tienen una importancia cabal en este país, y son unánimemente entusiasmantes en todos los países del mundo. Eso y no otras cosas, une a todos los países.

Nosferatu: Después vino **La viuda negra**, que es la película que heredaste de Felipe Cazals.

Arturo Ripstein: Exacto, la primera película de las dos que he heredado de Felipe Cazals, quien en algún momento renunció porque no le permitieron cambiar el final de una lamentable obra de teatro de Rafael Solana, *Debiera haber obispas*; y como es una película que tenía que hacerse, porque ya estaba armada la producción, me llamaron a mí para dirigirla un par de días antes de iniciar la filmación...

Nosferatu: Entraste de bateador emergente...

Arturo Ripstein: Exactamente. Entonces le dije al productor: *"Bueno, ¿yo sí le puedo cambiar algunas cosas?"*; y me dijo: *"Sí, lo que quieras, menos el final"*; porque el final había sido el conflicto con Felipe. Le cambiamos absolutamente todo a la película, al punto de que no teníamos realmente un guión que la llevara, y entonces la volví una película divertida.

Nosferatu: ¿Cuánto tiempo estuvo enlatada?

Arturo Ripstein: Hasta el siguiente régimen. Después la sacó Alberto Isaac cuando era el director del Imcine (Instituto Mexicano de Cinematografía), siempre y cuando accediera yo a hacer dos cortes. Alberto Isaac, el compañero cineasta, el que ha sufrido la discriminación y el horror de la censura, me la ejerció a mí puntualmente. En su efímero paso por el poder, sobre mí lo ejerció haciéndome quitarle dos secuencias a **La viuda negra**.

Nosferatu: Isela Vega, la actriz de **La viuda negra**, había sido una figura muy taquillera en el sexenio de López Portillo, pero para cuando se estrenó la película sus bonos ya habían bajado.

Mis películas son un pálido reflejo de ese horror nacional con el que crecí.

Arturo Ripstein: Sí, por supuesto. Isela Vega, que es una buena actriz y una estupenda presencia, labró su carrera con base en lo grotesco y lo vulgar. Era el gran símbolo sexual de cierto momento.

Nosferatu: Además un símbolo sexual un poco perverso, según la utilizaban en las películas de Francisco del Villar.

Arturo Ripstein: Sí, además era una teta con patas. Era brutal y terrible, era descomunal. Yo la utilicé precisamente en esos términos, jugando un poco la idea de la vuelta de la tuerca, que era el de la inocencia, al que Isela Vega se prestó magníficamente, y el trabajo fue en general muy entretenido salvo, curiosamente, cuando había que desnudarla. Su carrera la había hecho desnuda, y cuando había que hacer las escenas de desnudo, que eran absolutamente obligatorias en una película suya, Isela Vega se inquietaba, se sentía mal y no le era fácil. Entonces es una película muy sacrílega, con personajes absolutamente desquiciados y desparramados, que molestó mucho a Margarita López Portillo, quien tuvo a bien soltarle un par de adjetivos antisemitas.

Nosferatu: No me digas...

Arturo Ripstein: Luego me encontré a Margarita López Portillo un día en la calle cuando recién había prohibido la película y le pregunté por qué. Me dijo: *"Es que el pueblo mexicano no está capacitado para ver esta película"*. Cosa que me pareció del paternalismo más abyecto y de la censura más superficial, vana, trivial y estúpida posible.

Nosferatu: Pero la mente censora es ésa, la que se erige en juez de toda una comunidad.

Arturo Ripstein: La censura decide qué puedo y qué no puedo ver. La censura es interesantísima, pues hace que de alguna manera los cineastas nos volvamos hábiles y metafóricos, que tengamos dos o tres opciones de narración.

Nosferatu: Por ejemplo, a Carlos Saura le funcionó muy bien.

Arturo Ripstein: Hombre, por supuesto. Y no solamente Saura. Los mejores cineastas españoles: Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, Víctor Erice, Bigas Luna, to-

dos han utilizado a su favor esas opciones de salirse por la tangente de la censura oficial, la metáfora demoledora. Ahora, con los grandes jóvenes cineastas como Juanma Bajo Ulloa o Julio Médem, que ya son demoledores de por sí, ya la censura se ha ido por otros caminos.

Nosferatu: Tu siguiente película es **Cadena perpetua**, que es considerada por muchos como una de tus mejores películas, pero curiosamente no se exporta bien. **Cadena perpetua** es una película específicamente mexicana en su resonancia.

Arturo Ripstein con Carlos Saura (1973)

Arturo Ripstein: Es una película de difícil salida al extranjero, porque a pesar de tener forma de *thriller* y de cine negro es una película sobre la corrupción, y la corrupción como está dada en México.

Nosferatu: Sí, creo que no se acaba de entender cómo esa corrupción puede ser avasallante...

Arturo Ripstein: En realidad no sé por qué es considerada de las mejores que he hecho, tampoco.

Nosferatu: ¿Tú no lo consideras?

Arturo Ripstein: No necesariamente. A mí es una de las que me deja muy sorprendido... También es una película que fue valiente en su momento, porque disgustó al régimen y se exhibió de manera muy lateral. Pero por lo menos ha corrido con la buena fortuna de haber sido considerada una muy buena película.

Nosferatu: Porque además, dentro de su historia del ladrón que es incapaz de redimirse porque el destino se lo impide, un destino representado por la corrupción, tenía cosas muy bellas, como lo de las salinas, ese episodio en las Islas Marías.

Arturo Ripstein: Sí, eso es realmente de lo más bonito que he filmado, esa pequeña película dentro de la película que es muy redondita. Ahora... nada más.

Nosferatu: No estoy de acuerdo. Creo que sí refleja un modo del ser nacional de un modo muy elocuente.

Arturo Ripstein: Bueno, sí, por supuesto. Es que representa un momento de ese régimen en donde yo sin duda me sentía enormemente asfixiado, y cuando supe de la existencia de esta novela de Luis Spota llamada *Lo de antes*, yo dije: ésta es mi salida para adelante, aquí respiro, aquí por lo menos pego gritos, ¿no? De alguna manera yo, que firmo muy pocas cartas abiertas en contra del régimen porque me parecen perfectamente inútiles, sí me he preocupado por, cuando puedo, expresar una especie de ira que me imagino muy saludable, ¿no? Impide las úlceras y la violencia doméstica.

Nosferatu: En ese sentido la película es un desahogo...

Arturo Ripstein: Sí, las películas no salen por nada, tienen origen y sentido, y ésta lo tiene muy cabalmente... Así son las cosas, así es esto que pasa. Y mis películas, que ciertamente no son agradables, son porque yo no vivo en una realidad agradable.

Nosferatu: Me gusta de **Cadena perpetua**, por ejemplo, el hecho de que la claustrofilia que ha estado presente en toda tu obra, la resolviste aquí en términos de ciudad. Es una película donde la ciudad de México es una cárcel.

Arturo Ripstein: Es una película muy encerrada, donde el personaje es muy anaeróbico de alguna manera, no hay aire en ese personaje. Y a mí me pareció que en ese momento era una película para hacerse. Igual que en mis documentales anteriores, cuando en el régimen de Echeverría me invitaron a hacer **Lecumberri**, que es una mirada sobre las instalaciones carcelarias y, en aquel momento en que se empezaban a usar eufemismos -cuando la cárcel se llamaba internado, cuando los presos eran los cuasi-huéspedes, cuando las crujías se llamaban dormitorios-, era el momento en que se tenía que hablar de un dormitorio con barrotes... Mi obligación en el cine era restablecer el sentido de las palabras, el sentido de las imágenes, de alguna manera. Y eso empieza con estas cosas documentales, que después se acerca a **Cadena perpetua**.

Nosferatu: Sí, **Lecumberri** está muy emparentado con **Cadena perpetua**.

Arturo Ripstein: Exactamente. Mi visión de los presos en la realidad se acerca mucho a lo que después es **Cadena perpetua**, a ese mundo asfixiante que son las cárceles.

Nosferatu: Además, es la cárcel mexicana, que tiene condiciones muy particulares...

Arturo Ripstein: Las cárceles mexicanas terminan siendo envidiables, al lado de lo que es el sistema carcelario norteamericano. Que primero que nada es aséptico, deshumaniza al reo por completo y no le permite contacto con mujeres. En cambio, hay una secuencia en **Lecumberri**, en un domingo de visita familiar, en donde hay una feria, con una pequeña rueda de la fortuna. Es, una vez más, la grotesquería mexicana en todo su esplendor.

Nosferatu: La tía Alejandra, tu siguiente película, es otro ejercicio de género. Si **Cadena perpetua** fue de cine negro, ésta se inscribe en el cine de horror, que es de alguna forma excepcional en el cine mexicano.

Arturo Ripstein: Sí, no es frecuente en este país. Yo me imagino que, una vez más, el sincretismo producto del mestizaje, las teofanías prehispánicas, son tan horrendas en sí que el género del cine de horror aquí no se da. Es un asunto de mentalidad. Yo creo que aquí sí hay una diferencia de mentalidades: en los países de educación puritana el género del horror tiene sentido. Los países de habla inglesa, los países del *Common Law*, sí tienen una necesidad de buscar en el espejo el rostro oculto, que es el horror, y se da a partir del género. En un país como el nuestro, el rostro oculto es el evidente, es el inmediato, es el primigenio. Entonces el horror se da mucho menos, porque el descubrimiento de la otredad en el horror no existe. El horror y la cotidianidad son una y la misma cosa, de alguna extraña forma.. Si aquí el horror es cotidiano, para qué vamos a utilizar el cine del horror para manifestar nuestros más vehementes anhelos del corazón. En cambio, la familia como núcleo de demolición general y de horror puro sí permite el género del melodrama como una constante nacional. Entonces, los géneros laterales se dan mucho menos por la realidad en la que vivimos.

La tía Alejandra

Nosferatu: En **La tía Alejandra** mezclaste precisamente eso: la familia y el horror.

Arturo Ripstein: En **La tía Alejandra** lo que era entretenido es que era exactamente lo contrario de **El castillo de la pureza**, que es un padre que se preocupa por guardar las estructuras familiares en su forma más prístina y construir una realidad utópica en donde esto florezca y sea un caldo de cultivo para la perfección, y el personaje de la tía Alejandra es uno de los elementos de la familia que la destruye cabal e inmisericordemente. Lo que me gustó mucho de **La tía Alejandra** fue la destrucción de un orden. Igual que, de alguna manera, **El castillo de la pureza** es también la destrucción de un orden. Igual que en **El Santo Oficio**, la intolerancia ejercida por la Inquisición contra los judíos en México es la destrucción de un orden.

Nosferatu: Yo quise ver en la película una metáfora maliciosa de Margarita López Portillo. Porque trataba de una mujer siniestra, hermana de alguien y por lo tanto tía, que llegaba a un hogar ejerciendo su poder y acababa destruyéndolo... como le ocurrió al cine mexicano.

Arturo Ripstein: *Si non é vero é ben trovato*. No, nunca se me ocurrió. Qué bueno que es eso, qué portento que exista la opción de las visiones múltiples. Ahora que lo dices lo utilizaré de aquí en adelante. Pero no es así en absoluto.

Nosferatu: Es en la etapa más negra del cine reciente mexicano, los últimos años del régimen de Margarita López Portillo, cuando hiciste tu primera película rigurosamente alimenticia, que es **La ilegal**.

Arturo Ripstein: Sí, en ese momento yo no sabía hacer otra cosa más que películas. Entonces Tele-

vicine me llamó porque había renunciado al proyecto un director mediocre de televisión que se llamaba Dimitrio Sarrás, y que era exponente del *method acting* en México, esa institución que hace suponer a los actores que son creadores y no intérpretes, y les ha dado una carta franca para la desmesura y la impertinencia. Sarrás renunció a hacer **La ilegal**, que era un vehículo para Lucía Méndez, una *estrella* de Televisa; y entonces ella dijo: *"Pues que la dirija este sujeto Ripstein"*. Me llamaron tres veces; tres veces rehusé la oferta. Pero yo estaba por comprarme mi primera casa, donde iba a vivir con mi mujer y mis hijos y, bueno, la tentación fue grande. Además, cada rechazo iba con un aumento de salario, y el último era con la promesa de hacer la película que yo escogiera posteriormente a **La ilegal**.

Nosferatu: Promesa que no se cumplió...

Arturo Ripstein: Por supuesto que no. Cuando regresé después de haber hecho **La ilegal** y les dije: *"Bueno, traigo aquí mis proyectos"*, me dijeron: *"No, la que usted escoja de las que nosotros tenemos"*. Entonces era otra **Ilegal**, o algo semejante. Entonces sí fue una engañifa de la que fui sujeto. En fin, **La ilegal** sí la hice porque me pagaban por hacerla. A mí no me da vergüenza de ninguna manera ganarme mi pan haciendo mi trabajo, y ésa era una opción loable para poder comer. Nunca me ofendió esa película, simplemente no era buena. No es ciertamente, ni de lejos, la peor que he hecho. Pero es la única que supe que hacía como una opción alimenticia. Con muchas otras películas mías, que son muchísimo peores que ésta, pretendí desde la entrada, desde el origen, desde la concepción, que las películas fueran buenas. Los resultados son contingentes, los resultados son los que me traicionaron, no mi actitud frente a ellas. Hay

La seducción

películas que me salieron mucho peor que **La ilegal** pretendiendo ser películas mejores.

Nosferatu: Y más personales, ¿no?

Arturo Ripstein: Claro; entonces la frustración fue mayor. Y, vaya, **La ilegal** es una telenovela filmada de la mejor forma posible, y tuvo el éxito correspondiente. En Estados Unidos es una de las películas mexicanas más exitosas.

Nosferatu: Porque además aborda el tema de los trabajadores ilegales, de una forma totalmente irreal.

Arturo Ripstein: Exacto. Es una película totalmente artificiosa, en el sentido más jocoso del asunto...

Nosferatu: Yo creo que es de tus películas más vistas, porque pasa, o pasaba, con cierta regularidad en televisión.

Arturo Ripstein: Pues en donde haya Televisa habrá **La ilegal**, que cuelga de mi cabeza como un peso virtual, porque en realidad ni me avergüenza ni me arrepiento. Es una película que me entretuvo, me soltó la mano, me permitió posteriormente entrar a Televisa a hacer telenovelas... y finalmente pude comprar mi casa, donde viví con mi mujer y mis hijos. Y ahora no tengo ni a la mujer ni la casa. La vida cambia.

Nosferatu: Debe haber una moraleja en todo esto... Bueno, siguen tres películas que debo confesar no he vuelto a ver. Tengo un recuerdo vago y malo de las tres, en diferentes grados. Son: **La seducción**, **Rastro de muerte** y **El otro**.

Arturo Ripstein: La seducción es una hermosa historia de Von Kleist, el celebérrimo autor romántico alemán, que a mí se me salió de las manos. Me llamó la empresa estatal Conacine para hacer una película sobre una novela de Ricardo Garibay, *La casa que arde de noche,* que finalmente no hice y no se hizo con esa empresa. Pero algo se tenía que filmar como fuera ese fin de año, porque Margarita López Portillo le ofrecía como limosna a los miembros del sindicato hacer una película para que tuvieran suficiente dinero para comprarse su cena navideña. Entonces el retrógrado director de Conacine de ese momento, viéndose presionado, me dijo: *"¿Tienes algo para darme inmediatamente? Lo que sea"*. Y le dije: *"Pues hay esta historia de Von Kleist sobre una lucha intes-*

tina en donde hay unas traiciones hechas a partir de las nalgas de una jovencita". Y me dijo: *"Bueno, hazla".* Él insistía en que quería hacer una nueva versión de "Rosita Alvírez", que es una canción popular en México.

Nosferatu: Es un corrido.

Arturo Ripstein: Sí, un corrido. Y lo mío era una guerra de cristeros, no tenía nada que ver con "Rosita Alvírez". Finalmente se resolvió así: hay dos canciones en **La seducción**; una que nos robamos directamente de **La diligencia**, de John Ford, en donde Elvira Ríos canta una canción mientras ve a John Wayne por los desiertos del Monument Valley; y resolvimos el asunto de "Rosita Alvírez" poniendo a Gonzalo Vega y a Katy Jurado cantando el famoso corrido muy borrachos, y diciendo tres o cuatro estrofas solamente. La película hubiera sido mucho mejor de haber tenido yo más tiempo para adaptar la novela y sentarme a pensar cuáles eran los puntos principales. La adaptamos Chu Castañón, un querido amigo que murió hace algunos años, y yo, en siete u ocho días a la trompa talega, y a mí se me escapó, por supuesto, el elemento fundamental de la historia, que era la sexualidad descontrolada de una jovencita. Ciertas opciones de morigeración y de puritanismo que atacan de alguna manera a los cineastas cuando emprenden esas tareas, me impidieron ver la claridad de este asunto, que era meridiana y prístina. Si la jovencita que interpreta el papel, en vez de enamorarse del joven enloquece sexualmente con él, si está más caliente que amorosa, la película hubiera tenido un sentido mucho mayor que el que tiene ahora. Es una de las que a mí me gustaría un día coger y rehacer. Probablemente sería una mejor película hecha ya por un viejo verde y no por un joven pretencioso.

Nosferatu: Hace poco me comentaste que querías volver a hacer **Tiempo de morir**...

Arturo Ripstein: Me encantaría volver a hacer **Tiempo de morir**, pero ahora en Estados Unidos.

Nosferatu: ¿Con caballos o con *jeeps*?

Arturo Ripstein: No, no. Situada en los años veinte, o en los treinta, durante la Depresión, posiblemente. Me gustaría muchísimo; es quizá el mejor guión de García Márquez, por lo menos de los que yo tengo conocimiento. Y me gustaría mucho hacerla en inglés; creo que podría quedar una hermosa historia hecha en Estados Unidos.

Nosferatu: Sería la tercera versión...

Arturo Ripstein: Sería la tercera versión, o cuarta, porque en realidad hay una telenovela también. O sea, está mi primera película, una versión de televisión. Y la película de (Jorge) Alí Triana, que es como la mía hecha de nuevo, con un par de secuencias más.

Nosferatu: Tu película siguiente es, en mi opinión, tu mayor pecado cinematográfico: **Rastro de muerte**.

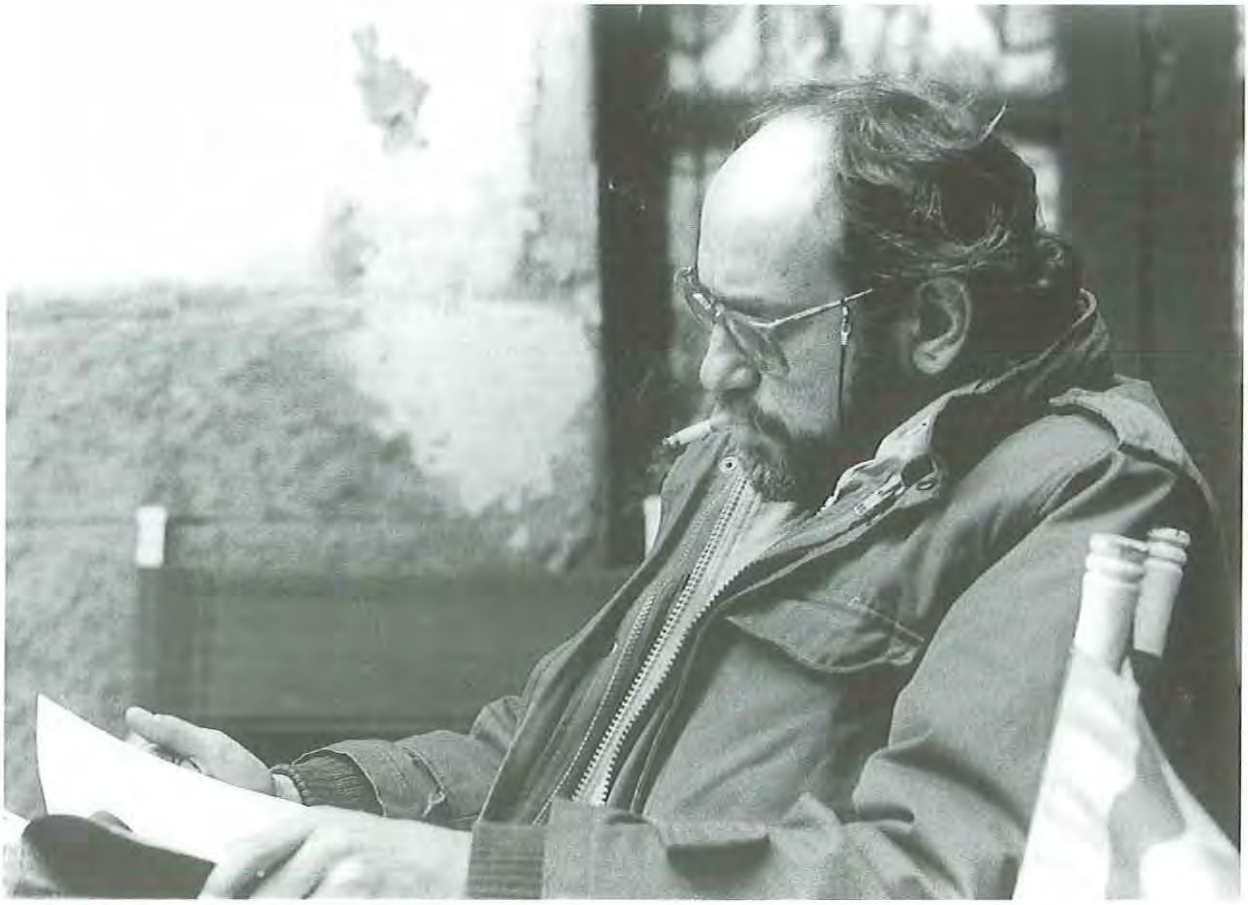
Arturo Ripstein: Rastro de muerte y **El otro** son los dos momentos más oscuros de mi carrera, los más negros. El guión era de una amiga de Margarita López Portillo, Mercedes Manero, que tenía una novela y suponía que podía transformarla en guión. Entonces, era un guión que realmente no era guión. Margarita López Portillo me pidió hacerla, y en mí había esta suprema petulancia de suponer que podía controlar las cosas. Es como esas mujeres que de pronto se casan con parejas heterodoxas y dicen: "¡Lo cambiaré, lo cambiaré!", y terminan por darse un frentazo terrible en la pared. El guión era tan distante y tan lamentable como el de **La viuda negra**, pero entonces había tenido la opción de modificar las cosas como yo quería. En **Rastro de muerte** no hubo la menor posibilidad en ese sentido. Empecé a hacer una serie de bromas y a jugar un poco con la locura del gobernador en el poder, y era una especie de espejo de la corruptela lo que pretendía hacer, una serie de escalas sociales dentro de las jerarquías de la clase gobernante. Y cuando empezó la filmación, me mandaron despedir de la película. Para mí era muy vergonzoso que me despidieran de la película cuando la opción contraria hubiera sido la digna: si no puedo hacer la película que yo quiero, que me despidan y vámonos haciendo menos. Pero no, yo insistí en que la terminaría, porque ése era mi principal compromiso con el cine y con la historia, de esos compromisos heroicos, malentendidos, en donde uno siempre termina lesionado. Entonces tuve que hacerla bajo estricta orden de no modificar una sola coma del guión, filmarla tal como se me había entregado. Y la película es, por supuesto, gracias a ese accidente, lo peor que he hecho en mi vida.

Nosferatu: Por suerte, **Rastro de muerte** se exhibió poco gracias a que obtuvo el beneficio de la censura.

Arturo Ripstein: Sí, el gusto impecable del ejército mexicano impidió que ese bodrio repelente se exhibiera. Pasó una o dos veces en la ciudad de México y nunca más se ha estrenado comercialmente, cosa que me tiene absolutamente jubiloso: es una película desconocida. Lo mismo pasa con **El otro**, la siguiente que hice.

Nosferatu: Que fue ya tu primera del siguiente sexenio, el de Miguel de la Madrid (1983-1988).

Arturo Ripstein: Sí. Antes había trabajado en un guión para hacer una película con Manuel Barba-



Arturo Ripstein

chano Ponce, pero no se hizo nunca. Era una historia interesante sobre las relaciones de la emigración nacional, la pobreza y el vecino oprobioso. Y tambien se le pidió a Manuel Puig la adaptación de un cuento de Silvina Ocampo, que hizo y que a mí me parecía horrenda. Pero después, cuando se me pidió un guión alguien descubrió que existía esto, me lo ofrecieron, y como yo había estado cercano a Puig en ese momento, pues lo acepté.

Nosferatu: Claro, no solamente por el guión de **El lugar sin límites**, sino también por la obra de teatro, *El beso de la mujer araña*, ¿no?

Arturo Ripstein: Correcto. El guión era muy malo, y también intenté hacer una serie de cambios. Los cambios ciertamente no satisfacieron a nadie, a Puig menos que a nadie. Yo no podía trabajar con él, porque vivía en Río de Janeiro en aquel momento, no había contacto. Puig después lanzó una diatriba furibunda en contra de la película por los cambios que le hice, misma diatriba que había hecho, pero al revés, cuando terminamos de hacer **El lugar sin límites**, película que no quiso firmar cuando la hicimos originalmente, pero que cuando vio los cambios hechos por mí y que la película tenía éxito, entonces el tipo sí se paró el cuello y dijo que él había hecho todo, cosa que era falsa. En ésta fue todo exactamente lo contrario. Fue muy desagradable trabajar con Puig.

Nosferatu: Y es una lástima, porque el tema tenía posibilidades. Aquí sí se nota que es un asunto malogrado.

Arturo Ripstein: No salió. Uno arranca una película suponiendo siempre que va a ser buena.

Nosferatu: Sí, nadie dice: "Voy a hacer una película mala".

Arturo Ripstein: Bueno, sí, hay ocasiones donde uno dice: "Pues esta película no va a tener muchas posibilidades, pero me van a pagar por ella". La actitud que se tiene es otra, los directores bajo contrato tienen una cierta actitud respecto a ciertas películas y son previsibles los resultados. En mi caso no eran en lo absoluto, y yo suponía que la película iba a ser buena. Fracasó horriblemente y, por suerte, no tengo por qué volver a verla jamás.

Nosferatu: Algo que me llamaba la atención es que era una película realmente pobre de producción.

Arturo Ripstein: Es una película que prefiero no discutir. Era pobre de producción, pobre de concepto, pobre de elementos, pobre de realización, pobre de imaginación, pobre técnicamente... Era una miseria.

Nosferatu: Lo bueno es que este período negro fue breve.

Arturo Ripstein: Bueno, el período negro durará por siempre, al período negro lo llevaré sobre mis hombros por la eternidad.

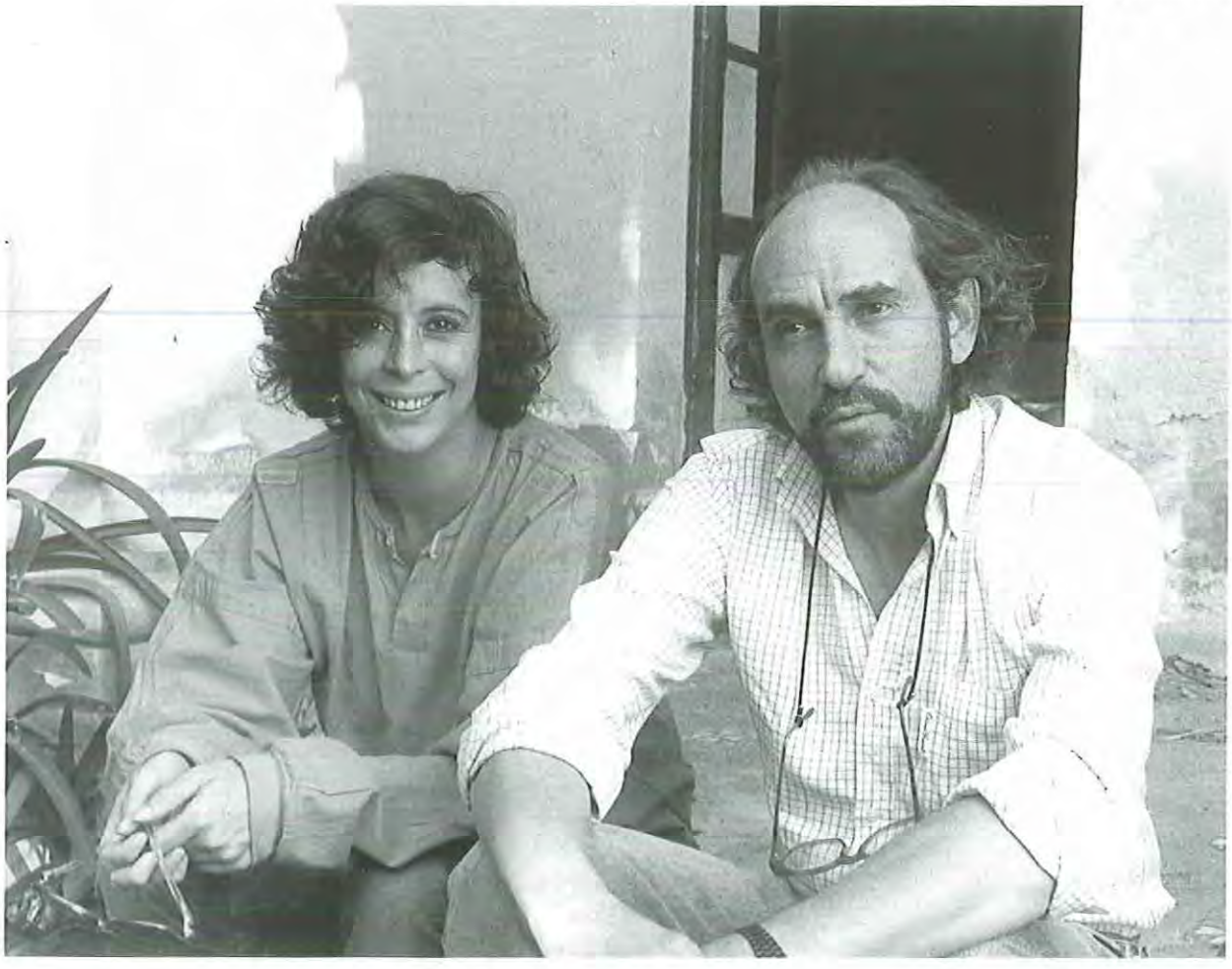
Nosferatu: Pero te recuperaste definitivamente con tu siguiente película, que es **El imperio de la fortuna**.

Arturo Ripstein: Ahí entra uno de los elementos capitales en el cine ya de mi madurez, o de mi más que madurez, que es la presencia de Paz Alicia Garciadiego en mis trabajos. La conocí siendo ella guionista de televisión y escritora de tebeos, a partir de lo cual tiene una enorme versatilidad para las descripciones. Escritora de radio, en donde por supuesto todas las opciones de imagen son, en el sentido más riguroso, i-ma-gi-na-ción; sus descripciones son muy rigurosas y absolutamente deleitosas. Entonces le pido que se atreva a escribir un guión de una película que yo desde hacía muchos años promovía, que era la refilmación de un texto de Juan Rulfo escrito especialmente para cine, ya filmado anteriormente por Roberto Gavaldón en 1964, y que es el primer guión de García Márquez. Yo conocía bien ese texto porque en aquel momento era amigo de García Márquez. La película de Gavaldón de alguna manera marcaba el fin del cine opulento nacional, en donde las opciones visuales folclóricas *in extremis* terminan; es decir, cerraba la etapa del cine mexicano glorioso, enorme y dispendioso. **El imperio de la fortuna**, en cambio, es la primera película que marca la decadencia total del cine mexicano. Después de la miseria de **El otro**, la miseria la ocupo a mi beneficio y entonces es la opción estética. No sólo por las condiciones económicas reales, sino por, para empezar, la mirada nacional hacia la intervención de las necesidades urbanas rigurosas en la vida rural, en donde ya la vida rural se pierde como una entidad separada de la realidad nacional y se integra absolutamente a la idea del gigantismo de la ciudad de México, que determina toda la mirada y las costumbres del país. Entonces es un pueblo mísero, en donde, no obstante, los niños tienen zapatos Nike y camisetas de Michael Jackson y juegan con Nintendos, con juegos de vídeo, en medio de una miseria extrema en donde todos viven aún en jacales y duermen en el suelo.

Nosferatu: Sí, a mí me parece que si hay alguna representación emblemática en nuestro cine del México en crisis, jodido, devaluado, de los últimos años, es **El imperio de la fortuna**...

Arturo Ripstein: Sí, yo así lo creo. El guión era absolutamente deslumbrante. Yo había tenido la

Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego durante el rodaje de **El imperio de la fortuna**



El imperio de la fortuna

enorme fortuna de trabajar con magníficos escritores a través de mi carrera, con Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Vicente Leñero, Manuel Puig, José Donoso, Julio Alejandro... Vaya, figuras de primerísima línea, y nunca había tenido un guión tan sorprendente como el de Paz Garciadiego. Es la razón por la que mi cine ya adquiere otra mirada, no sólo por mi experiencia. Cuando terminé de leer el guión, no solamente hice la película encantado, sino que le pedí que viniera a vivir conmigo, para ya no tener que mandarnos recados telefónicos o páginas por fax...

Nosferatu: Sí, debe ser una gran ventaja contar con una guionista de cabecera...

Arturo Ripstein: La única desventaja es que como lo sabe todo, se mete demasiado en la filmación, es metiche. Pero lo sabe todo, todo, todo...

Nosferatu: Es el período "Paz Alicia" de tu obra.

Arturo Ripstein: Y es realmente el período mas importante de lo que he hecho en mi vida; es en donde me he sentido más a gusto y en donde los resultados se acercan más a lo previsto que en los casos anteriores. Cuando uno hace cine, lo que imagina será la película, y los resultados suelen ser abismalmente diferentes. Por eso trato de no imaginarme la película con exactitud y rigor antes de filmarla, porque los resultados siempre son una desilusión atroz.

Nosferatu: Las primeras dos del período, que son **El imperio de la fortuna** y **Mentiras piadosas**, todavía pertenecen al sexenio de De la Madrid.

Arturo Ripstein: El imperio de la fortuna todavía es de la administración de Alberto Isaac. Él aceptó amablemente que la película fuera escrita por Paz, en ese entonces absolutamente desconocida; todos arriesgamos, apostamos por su talento y ganamos todos. El título no me lo quería dejar cambiar. Alberto quería que se llamara "El gallo de oro". Cuando fui a hablar con él le dije: *"¿Me dejas cambiar el título por **El imperio de la fortuna**?". "¿De quién es el título?"*. Le dije simplemente: *"Es de Paz"*. Alberto pensó que era Octavio Paz al que me refería y me dijo: *"Ah, Octavio siempre tiene títulos muy buenos"*. Y me lo dejó poner.

Nosferatu: Y tú no aclaraste.

Arturo Ripstein: Yo no aclaré una sola cosa, porque **El castillo de la pureza** era un título usado por Octavio Paz en uno de sus ensayos y que gentilmente me cedió para mi película. Alberto pensó que se trataba de lo mismo y accedió. **El imperio de la fortuna** tiene la ventaja de la miseria y del disgusto a los mariachis, que

me ha conducido siempre por buenos caminos.

Nosferatu: El disgusto al folclore en general, ¿no?

Arturo Ripstein: No, a los mariachis. El folclore me gusta, los mariachis no. Yo soy un poco sordo, entonces el estruendo de los mariachis siempre me ha molestado mucho. Las trompetas siempre me han demolido, me dan dolor de cabeza. No es problema de los mariachis, ciertamente, es un problema fisiológico mío. Así como soy calvo, soy medio sordo, y los trompetazos me molestan; entonces traté de evitar los mariachis. Es la primera película mexicana de mariachis sin mariachis. Lo que acompañaba a la famosa y lamentable cantante "La Caponera" de mi versión era una pequeña banda rural en donde un saxofón mal tocado y una tambora hacen las veces del tan traído y llevado mariachi. Además, la dislocación de las precisiones musicales también me gusta mucho; la opción de cantar no solamente "La cárcel de Celaya", pequeña readaptación de un corrido antiguo nacional, sino "Volare", de Domenico Modugno, pues hacía que las cosas tuvieran otras opciones temporales. Todo se hizo en condiciones más bien difíciles: se grabaron los *playbacks* dos o tres días después del terremoto del 85, que fue devastador y terrible. Lo primero que hice después del temblor fue hablarle al productor y decirle: *"A mí no me detiene el temblor. Yo sigo"*. Tuvimos que cambiar algunos elementos del reparto y del équipo técnico porque se habían quedado sin casa, o porque habían tenido que mudarse, o por accidentes personales. Pero la película la sacamos adelante, y cuando la vi decidí que éste era mi camino y que mi voz andaba por estos lados.

Nosferatu: Aquí empieza un equívoco en la apreciación de tus películas. Muchos espectadores suponen que toda película mexicana debe ser realista. Entonces, la objeción a **El imperio de la fortuna** era que tú estabas equivocado, porque *"los palenques de gallos no son así, los palenques son muy alegres"*. Como que se descarta la posibilidad de recrear un mundo o una visión propias.

Arturo Ripstein: A partir de este momento yo entiendo el cine como la única verdadera posibilidad de acercarnos al mundo del sueño, al mundo de la mitologización. Cuando era joven, la opción desalienante era lo que nos hacía integrarnos al alma humana más recóndita: éramos *method directors*. No, no es cierto. Lo que quiero con mis películas es la alienación del espectador. Lo que quiero con un espectador es encantarlo como a las serpientes con las flautas, que se transporte a otros mundos. Y la única forma de lograrlo es con el empleo del artificio, del artificio total, la creación de un mundo autocontenido, un mundo que no sea verificable por la realidad. No es mi interés de ninguna manera las opciones sociológicas del cine; la antropología es para antropólogos. Yo lo que quiero es contar cuentos que fascinen, aunque sean deprimentes; la fascinación no es únicamente sonriente, es también atroz. Que el transporte hacia la aproximación al sueño, en mi caso, sea la pesadilla, pero finalmente a un mundo íntegramente contenido en sí mismo y lejano a la realidad. Por supuesto, mis palenques no se parecen a ningún palenque real, por supuesto los diálogos que crea Paz Alicia Garciadiego no se acercan a las conversaciones de nadie. Los personajes y su caracterización son aglutinaciones de muchas situaciones y muchas conductas. El cine supone la opción del encanto, y el encanto está más cerca del milagro que de los acontecimientos de la realidad.

Yo lo que quiero es contar cuentos que fascinen, aunque sean deprimentes; la fascinación no es únicamente sonriente, es también atroz.

Nosferatu: Además esa visión ha sido muy coherente en estas últimas cinco películas. Todas están emparentadas por esa misma visión que, desde luego, tiene que ver con la aportación de Paz Alicia.

Arturo Ripstein: Por supuesto, y por la aportación de este país, el grotesco nacional, la churriguera contemporánea...

Nosferatu: Y la sordidez...

Arturo Ripstein: El delirio surrealista y el horror que nos lleva a ser conscientes de que vivimos en la antesala del infierno no me permite hacer otras películas más que éstas, es la manera en que yo entiendo las cosas. A Botero en un momento le preguntaron: *"¿Por qué todos sus personajes son gordos?"*. El tipo preguntó: *"¿Qué, no son así?"*. A mí me dicen: *"¿Por qué sus películas son tan sórdidas?"*. ¿Y qué? ¿No es así?

Nosferatu: Mentiras piadosas

Arturo Ripstein con Delia Casanova y Alonso Echanove en el rodaje de **Mentiras piadosas**

fue en un principio de producción estatal, pero tuvo problemas con el funcionario en turno, el sucesor de Alberto Isaac.

Arturo Ripstein: Sí, otro de los depredadores de nuestra industria, un sujeto atroz, deshonesto a morir, que se opuso terminantemente a la realización de la película, por lo que se suspendió dos horas antes de la filmación, diciéndome que por sus cojones la película no se filmaba mientras él estuviera en ese puesto. Yo le contesté que por los míos la pelicula se filmaba, aunque fuera lo último que hiciera en la vida. Gané el premio al mejor director de ese año y pronuncié un discurso, cosa inusual en mí, en donde denuncié la prohibición de la película y en aquel mismo momento, estando el Presidente de la República presente en la entrega de estos premios, salieron dos productores a decirme: *"Nosotros la hacemos"*, y derroté entonces, por primera y única vez en mi vida, a un funcionario que se me oponía. Fue una película llena de problemas, como todas las que he hecho a partir de ese momento, pero la película existe, la película es y la película está. A mí me conmueve mucho porque es una historia que siempre me ha gustado: el adulterio y la infidelidad.

Nosferatu: Y el amor destructivo, ¿no?

Arturo Ripstein: Sí, el amor demoledor, las opciones de la mentira como forma creativa de la vida, como el último rincón y el último refugio que se tiene frente a la ominosa realidad. Las familias que se destruyen, la opción de la verdadera soledad, del amor como soledad, del acto de amor como suprema separación. Eso me ha interesado siempre muchísimo. Y, bueno, como los palenques de **El imperio de la fortuna**, así no es la vida, pero es la vida que a mí me gusta, la vida que a mí me importa y la vida que a mí me llena los ojos de luz.

Nosferatu: Además es una película que recrea un centro de la ciudad de México de una manera muy acertada.

Arturo Ripstein: El centro de la ciudad de México siempre me fascinó. El centro de la ciudad de México es, una vez más, la aglutinación de toda nuestra historia, esta ciudad monstruosa, la vida infinita de esta ciudad que de alguna manera se aclara y se determina en el centro de la ciudad. Eso es lo que me ha decidido a hacer prácticamente todas mis películas por ahí. Es una zona que he recorrido siempre: con mis amigos, en la secundaria, todos los fines de semana, o antes, con mis papás que me llevaban a dar vueltas al centro porque era la vuelta más socorrida. Y el centro me sigue fascinando. Cada fin de semana voy a dar vueltas con Paz Alicia al centro porque es muy peligroso y muy atractivo. El

centro es un riesgo en todo sentido; un riesgo visual y un riesgo personal; entonces al centro es adonde voy porque es la única forma que tengo de la aventura.

Nosferatu: Creo que de este último período **Mentiras piadosas** es la película más subestimada, ¿verdad?

Arturo Ripstein: Básicamente porque es la menos vista. Es una película que ha tenido muchísimos problemas de exhibición, se ha visto muy poco. Pero junto con **La mujer del puerto** es mi película favorita. Las dos son las más cercanas a mi corazón.

Nosferatu: Yo me acuerdo que hiciste una proyección en la Cineteca, donde fuimos doscientas personas o algo así, y tú dijiste a la salida: *"Ya la vieron los que la tenían que ver"*.

Arturo Ripstein: Sí. A mí la exhibición que hago terminando la película con las cuarenta o cincuenta personas que conozco o estimo, y los ciento cincuenta que llevan a su vez esas cincuenta personas, es el público al que yo accedo, al que yo aspiro. No tengo más público realmente. El público que ve mis cosas es limitadísimo; entonces sí tengo yo en la cabeza cuando hago las películas los rostros y los nombres de todos los espectadores que las van a ver, y ellos son los que me importan y a ellos se las hago, después de que me las hago a mí mismo. Entonces sí, soy muy afortunado en saber quiénes son las gentes que me miran porque para ellos es la película.

Nosferatu: Sí, pero lo que me parece paradójico es que tus películas, las más recientes, han tenido más público en el extranjero que en el propio México.

Arturo Ripstein: Qué raro. México es un país de caníbales, en México no soy un director querido.

Nosferatu: Pero el público no tendría por qué participar de ese canibalismo. De alguna manera hay más interés en un público extranjero que...

Arturo Ripstein: Mis películas ni aquí, ni en Europa, ni en ningún lado son agradables.

Nosferatu: No, no son películas fáciles.

Arturo Ripstein: Y el público mexicano va más bien por lo agradable extranjero que por lo desagradable nacional; yo lo entiendo en esos términos. *"Para qué"*, oía yo a la salida de una de mis proyecciones, *"vengo a sufrir al cine, si ya con mi casa tengo"*. Y uno dice: "Qué lástima que no sepan sufrir a distancia".

Mis películas ni aquí, ni en Europa, ni en ningún lado son agradables.

Nosferatu: Es que el *feel bad movie* nunca ha sido taquillero.

Arturo Ripstein: No, desgraciadamente para mi carrera, mis películas no son exitosas.

Nosferatu: Ya mencionaste la preferencia que sientes por **La mujer del puerto**, tu película siguiente...

Arturo Ripstein: Intelectualmente es la película más trabajada de todas las mías, la estructura de la película es minuciosísima: cómo se va armando esta extraña construcción vista desde tres ángulos, cómo cada ángulo complementa al siguiente, cómo el espectador -como en algún momento diría Mallarmé- es el que participa en la construcción del cuento. Finalmente es la que se acerca más a como yo la había concebido. Es una película complejísima estructuralmente y desde el punto de vista de las relaciones de los personajes. Ésta sí es absolutamente subversiva, rigurosamente inmoral. No es una película amoral como supone cierto arte serlo. No, ésta es una película que va en contra de todo: las nociones establecidas de familia, de patria, de religión, de moral, de todo, y eso me satisface mucho.

Nosferatu: Es una película que molesta al espectador.

Arturo Ripstein: Sí, claro. La película molesta mucho. Yo tuve un espectador desmayado durante su exhibición en la Universidad de Santa Cruz. Es una de estas formas del elogio.

Nosferatu: Recientemente le hiciste algunos cambios, ¿no?

Arturo Ripstein: Le quité unos siete u ocho minutos para volverla compacta. Es una película muy barroca; entonces para cierta precisión de línea había que quitarle algunas cosas.

Nosferatu: En este período también hay un cambio formal muy evidente, con el uso de planos largos.

Arturo Ripstein: Sí, desde la película anterior había encontrado una forma de filmar distinta a las anteriores mías, con planos muy, muy largos. Todo comenzó porque en **Mentiras piadosas** llegué a la conclusión de que los celos son una emoción que se muerde la cola, que se retroalimenta. A mayores celos, mayor desconfianza; a mayor desconfianza, mayores celos. Esto crea un círculo vi-

La mujer del puerto

cioso, pero círculo. Entonces dije: *"Voy a filmar como círculo vicioso"*, que supone no la fragmentación de la realidad sino la realidad unívoca, el punto de vista unívoco y no los diversos puntos de vista posibles. Es un estilo con el que me siento enormemente cómodo. Como diría Picasso de la pintura, el cine es facilísimo o imposible. Y en el momento en que empiezo a hacer largos planos para contar mis historias en el cine, se me vuelve facilísimo. Es cuando encuentro este instrumento en mi narración, que es el de la longitud, el de filmar el tiempo, el de no confiar en las imágenes sino confiar en el tiempo.

Nosferatu: Lo cual te permite de alguna manera trabajar mucho la puesta en escena.

Arturo Ripstein: Claro. No sé ni cuánto tiempo durará esto, ni cómo se hará, ni nada, pero por lo pronto ése es el camino que he tomado. Si me repito, si parece que me repito, es porque me repito en efecto. Esto es lo que me gusta y lo que voy a seguir haciendo por el momento.

Nosferatu: Luego viene **Principio y fin**, que es el regreso a trabajar con tu padre, algo curioso, después de tantos años...

Arturo Ripstein: Yo tenía mucho miedo, porque suponía que después de unas broncas terribles en **Tiempo de morir**, treinta años más tarde hacer otra cosa con él iba a matarlo a él o a mí. Yo le regalé las novelas de *El callejón de los milagros* y *Principio y fin*, y le sugerí, un poco en broma, que comprara los derechos para cine, cosa que le llevó un año. Yo creo que de él heredé la contumacia. Yo estaba muy reticente a trabajar con él, pero finalmente accedí porque, bueno, la historia era hermosa e íbamos a hacer el intento. Los dos nos portamos más o menos como unos caballeros durante el rodaje, y hubo el menor número de pleitos posible. Los disgustos en ese sentido fueron mínimos. En cambio, el resultado fue muy satisfactorio.

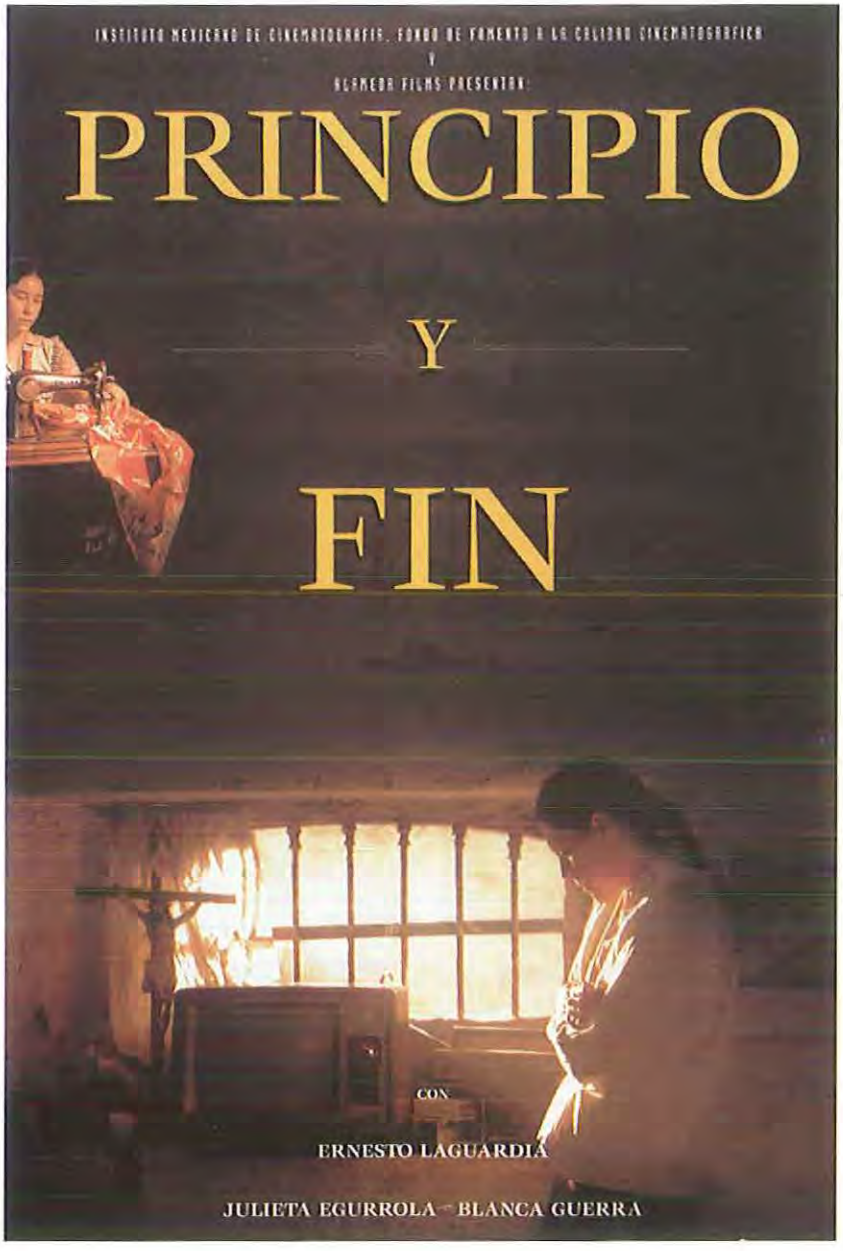
Nosferatu: A mí lo que me llama la atención es que la película, si bien se sitúa en una época contemporánea, no se sitúa en un período concreto de México, es una especie de anacronismo.

Arturo Ripstein: Sí, hay una especie de limbo fílmico, porque es más bien una recapitulación de lo que es el cine melodramático de familia. Entonces la adaptación de una novela cairota escrita en los cuarenta al México de los noventa sí exigía una serie de diferencias que se ajustaban a esa especie de éter intemporal en que ocurren una serie de acontecimientos. El guión de Paz Alicia es otra vez magnífico. Ahora, ese éter intemporal no es del todo irreconocible. Sí se entiende que ocurre en la ciudad de México, que ocurre en este momento y

que hay una serie de elementos que disparan las situaciones que van a ocurrir. Se entiende que este chico tiene que casarse con la muchacha, no como dice la novela de Mahfuz por un problema de honor, ni de palabra, porque en México no sería viable, pero sí por el embarazo, que es una circunstancia, digamos, de mayor peso que el de la simple palabra. Entonces había que hacer una serie de ajustes en ese sentido, y buscar la verosimilitud más rigurosa, para que esto finalmente cayera en el ámbito de lo posible, de lo plausible. Ya lo he dicho: el melodrama y la comedia consisten en hacer plausible lo implausible. Entonces el melodrama ayuda mucho en este sentido, y permite una amplitud de reconocimiento y de credibilidad mayor que el de otros géneros.

Nosferatu: Género, además, tan malentendido. Por lo menos en México, muchas de las malas interpretaciones de la película parten de una visión desdeñosa del melodrama. El decir melodrama en México tiene la connotación de algo negativo.

Arturo Ripstein: Sí, como si fuera un error, como si fuera una catástrofe, sin pensar que detrás del melodrama están Dickens y Dostoievski. Y en el cine, Visconti y tantos otros.



Nosferatu: Incluso **Principio y fin** fue descalificada como una telenovela por esta visión miope, cuando justamente la telenovela es la versión bastarda del melodrama.

Arturo Ripstein: Exacto, ahí sí no hay equivalencias en ese sentido. Quien suponga que las hay es un perverso o un estúpido.

Nosferatu: O un perverso estúpido.

Arturo Ripstein: Sí, es otra pequeña ruindad nacional de este país caníbal, en donde todo es viable a la demolición sangrienta. En México hay una crítica de cine abyecta que tiende al ataque personal fundamentado en la incompetencia, la incapacidad para ejercer el oficio. Es el caso del minúsculo y grotesco santón de la crítica nacional que es Jorge Ayala Blanco, que alguna vez quiso dirigir una película, "Gazapo", y nunca pudo. Entonces, esa impotencia lo ha movido a buscar el escándalo, cosa que lo acerca muchísimo a los cronistas de "estrellas" en los extremos de la carnicería. Ayala Blanco es producto de la ferocidad nacional. En México te perdonan todo menos el talento, y Ayala Blanco es el detentador fundamental de esa opción. Ayala Blanco pretende ser la única voz y la única verdad. Cuando en realidad no es más que un pobre diablo mentiroso y un triste majadero. Y sus seguidores, sus secuaces, son un grupo patético porque imitan a una mierdita; ésos sí son la tristeza misma.

Nosferatu: Lo más frustrante para esa crítica deshonesta debe ser su propia ineficacia: nunca ha afectado ningún aspecto de la industria cinematográfica, ni el comportamiento del público, ni nada. Pero volviendo a **Principio y fin**, ésta tiene un gran parecido argumental con **Rocco y sus hermanos**...

Arturo Ripstein: Yo estoy segu-

ro de que Visconti y Suso Cecchi d'Amico deben haber conocido la novela de Mahfuz, porque hay asombrosos parecidos. Vaya, incluso hay una primera versión de *Principio y fin* anterior a **Rocco y sus hermanos** y hecha en los cuarenta en Egipto, con un Omar Shariff jovencísimo de protagonista.

Nosferatu: Ah, no lo sabía. ¿Tú sabes si Mahfuz ha visto tu versión?

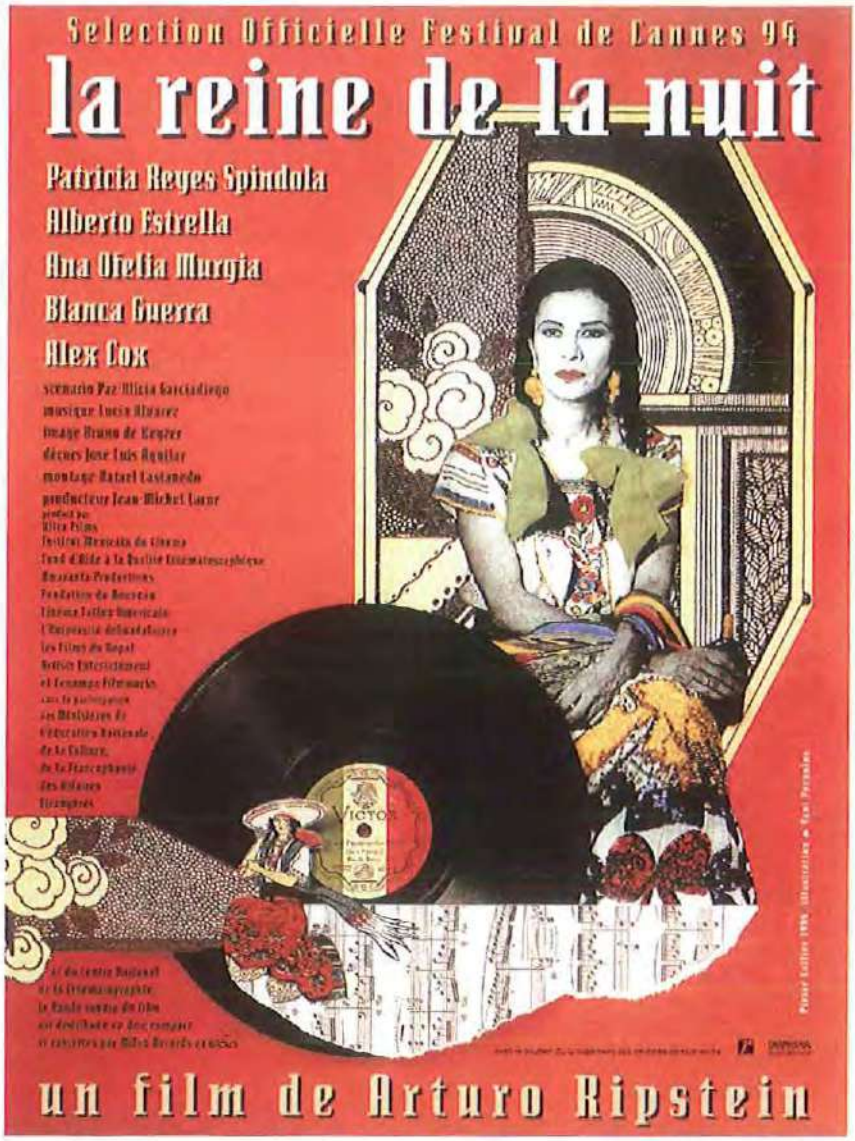
Arturo Ripstein: No, Mahfuz no la ha visto. Estuvimos invitados al Festival de El Cairo, cuando unas semanas antes ocurrió este artero apuñalamiento de Mahfuz, que estuvo a punto de matarlo, y declinamos la invitación. Desgraciadamente Mahfuz no la vió, pero leí en un periódico que estaba contento de que la película se hiciera en México, le daba ilusión. Dijo que si algún país le hubiera gustado visitar en su vida era México.

Nosferatu: Pues las adaptaciones que se han hecho de *Principio y fin* y de *El callejón de los milagros* comprueban que, en efecto, hay vasos comunicantes en el Tercer Mundo.

Arturo Ripstein: Sin la menor duda, el Tercer Mundo es uno solo. No son muchos Terceros Mundos, es único y unívoco: la mugre, la aglomeración, el sentido de la familia, la mirada hacia el futuro y hacia el pasado son parecidísimas. Los ambientes y las atmósferas son muy trasladables.

Nosferatu: Y, como ya hemos mencionado, **Principio y fin** es una película que encuentra a un público en el extranjero, junto con **La reina de la noche**, que es la siguiente...

Arturo Ripstein: La reina de la noche es una película encargada. Se la encargaron primero a Paz



Alicia para que la dirigiera un director extranjero, el canadiense Jeremiah Chechick, que finalmente decide que no la va a hacer, me imagino que porque: a) tiene otros ofrecimientos más interesantes en Hollywood y b) porque ni siquiera habla español. ¿Para qué iba a hacer una película en México, sobre una cantante mexicana, si ni siquiera habla español? El guión fue ofrecido posteriormente a otros dos directores que tampoco aceptaron, no sé por qué realmente. Finalmente me tocó a mí, de rebote. Y, bueno, la película es un ofrecimiento interesantísimo, porque a mí el guión me gusta mucho. Por supuesto acepté hacerla encantado con los cambios que le pedí al productor para que se ajuste a lo que yo necesito contar, que es una historia mucho más nocturna, encerrada y trágica. No es el ascenso de una cantante sino más bien el camino a la muerte de una mujer, es el enfrentamiento con la madre y es, en realidad, la historia de la mamá de Lucha Reyes.

Nosferatu: Y otra vez es sobre los mitos.

Arturo Ripstein: Una vez más es sobre la mitificación. Es una película en donde sí es muy ostensible el uso de los espejos y de los reflejos, porque, ¿quién es Lucha Reyes? El reflejo de un reflejo. Estamos haciendo una película con una actriz que no es en realidad Lucha Reyes; entonces refleja a una actriz que sí existió, a una cantante que sí existió... En fin, entonces jugar con qué es la reali-

dad en este caso: el reflejo del reflejo de un reflejo.

Nosferatu: Es una película que a mí en lo personal me conmueve mucho.

Arturo Ripstein: A mí también. Lucha Reyes es una mujer víctima de su propia debilidad, que abarca todo y aprieta nada, que tiene una sed irrefrenable de absoluto. Y la sed de absoluto necesariamente es letal. Y una madre que mata a la hija por compasión, por puro amor, por pura desesperación, por puro enamoramiento, a mí me conmueve mucho también. Es una historia que me parece trágica en el sentido más riguroso del término.

Nosferatu: Y es la más nocturna de tus películas y una de las más encerradas.

Arturo Ripstein: Una de las más encerradas, junto con **La hora de los niños**, que es totalmente encerrada.

Nosferatu: Porque en **El castillo de la pureza**, que era sobre el encierro, había un buen respiro cuando el hombre salía a la calle. Aquí nunca salen a la calle, o a la luz...

Arturo Ripstein: No, aquí todo es adentro, o todo es de noche, que es una manera de estar adentro, es una manera de estar protegido....

Nosferatu: He leído el guión de tu próxima película, **Profundo carmesí**, y es una historia que me recuerda un poco a **Mentiras piadosas**...

Arturo Ripstein: Sí, es una vez más la recuperación del amor loco, del amor desesperado, del amor que produce cómplices ya ineluctables, irredimibles. Es un amor que va más allá de la moral y las buenas costumbres, por supuesto. Trata de una pareja de asesinos, pero básicamente es una historia de amor.

Nosferatu: Sí, y se plantea también como una *road movie,* es decir, una película que se desarrolla en diferentes lugares y el viaje es por carretera.

Arturo Ripstein: Sí, son tres o cuatro distintos lugares que recorren en un estado de la República para cometer sus fechorías.

Profundo carmesí

Nosferatu: Esto plantea para ti otra posibilidad formal, es decir, el exterior...

Arturo Ripstein: Sí, será luminosa. Esta película será luminosa.

Nosferatu: Vaya, la contraparte de **La reina de la noche**.

Arturo Ripstein: Claro, será una película muy diurna.

Nosferatu: En otras entrevistas has mencionado una gran cantidad de proyectos nunca filmados. ¿Hay alguno de ellos que quieras recuperar?

Arturo Ripstein: Tiempo de morir. Quiero volver a filmar **Tiempo de morir**, en inglés.

Nosferatu: Ésa ya es una obsesión tuya.

Arturo Ripstein: Sí, sí, sí.

Nosferatu: ¿Y *El coronel no tiene quien le escriba?*

Arturo Ripstein: Es una opción a futuro. Gabriel García Márquez estaba interesado en que yo la hiciera, e incluso se comprometió a conseguir productores, y bueno, no hemos estado en contacto constante porque yo he estado trabajando en la pedagogía. No sé, a ver qué pasa.

Nosferatu: Ahora que hablas de otros trabajos, tú mencionaste en otra entrevista que ya has aprendido que debes filmar lo que quieres filmar....

Arturo Ripstein: En México sí, sin duda. Quiero filmar lo que sé que puedo filmar.

Nosferatu: Ya lo alimenticio lo harás por otro lado.

Arturo Ripstein: Lo alimenticio en este momento consiste en que puedo ir a dar clases a los Estados

La reina de la noche

Unidos, que es muy satisfactorio. Trabajo en universidades en Estados Unidos dando clases y ésa es una opción digna de ganar el pan.

Nosferatu: Y de los jóvenes cineastas mexicanos que han debutado en los últimos años, ¿cuáles son los que más te han interesado?

Arturo Ripstein: La mejor de todas es Dana Rotberg. Es la más interesante, la más seria, la más profunda, la de mejor mirada, sin la menor duda. Y, por supuesto, creo que llevarán la antorcha Guillermo del Toro, Carlos Carrera...

Nosferatu: También te gustó **Lolo**, recuerdo...

Arturo Ripstein: **Lolo**, sí. Me gusta mucho esta película de Francisco Athié. Y me interesó muchísimo **En medio de la nada**, de Hugo Rodríguez. Sí, este grupo de jóvenes son sin duda los más interesantes. Es muy estimulante ver de pronto buenas cosas de jóvenes cineastas.

Nosferatu: Además también se han renovado los cuadros técnicos con muy buenos fotógrafos.

Arturo Ripstein: Sí, antes era Jorge Stahl, y luego Alex Phillips y luego algún otro. Y nadie más. Ahora ya hay magníficos fotógrafos jóvenes como Claudio Rocha, Guillermo Granillo, Emmanuel Lubezki. Todavía se carece de muchos elementos; no hay anotadores, no hay sonidistas...

Nosferatu: Actores sí hay más.

Arturo Ripstein: No tantos más, pero sí hay una mayor posibilidad de trabajar. Actrices cuarentonas son lo mejor que hay en este país, sin duda. Vaya, Blanca Guerra, Julieta Egurrola, Patricia Reyes Spíndola... Las mujeres cuarentonas son portentosas. También hay jóvenes como Verónica Merchant. Los actores cuestan más trabajo pero los hay estupendos. Entre los jóvenes están Ernesto Laguardia, Alberto Estrella, los hermanos Bichir; y hay viejos que yo quiero mucho como Pedro Armendáriz y Gonzalo Vega, con los que he trabajado tantas veces y me gusta mucho lo que hacen.

Nosferatu: Lo que comprobamos es que, a pesar de la crisis permanente, el cine mexicano de alguna manera sigue subsistiendo.

Arturo Ripstein: El cine mexicano es un reflejo cabal de este país...

Nosferatu: Distorsionado pero cabal...

Arturo Ripstein: Bueno, el país es distorsionado y atroz. Y a pesar de que se demuele y desaparece en las llamas vivas del fuego del infierno, ahí sigue. Algunas cosas de México son como las familias, no se acabarán jamás, seguirán para siempre. Siempre habrá un pintor mexicano, siempre habrá un escritor mexicano, siempre habrá un boxeador mexicano, siempre habra un poeta mexicano y ojalá que siempre exista un cineasta mexicano. A éstos no los va a acabar, vaya, ni Hollywood.

Arturo Ripstein en el rodaje de **Tiempo de morir**

Filmografía

Jesús Angulo

Tiempo de morir (1965)

Producción: Alameda Films y César Santos Galindo (México). **Productor:** Alfredo Ripstein, Jr. **Guión y diálogos:** Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes. **Argumento:** Gabriel García Márquez. **Fotografía:** Alex Phillips (B/N). **Edición:** Carlos Savage. **Música:** Carlos Jiménez Mabarak. **Jefe de producción:** Enrique L. Morfín. **Subjefe de producción:** A. Chavira. **Asistente de dirección:** Ignacio Villarreal. **Anotador:** Pedro López. **Operadores de cámara:** José Antonio Carrasco y Armando Carrillo. **Asistente de cámara:** Sigfrido García. **Alumbrador:** A. González. **Fotos-fijas:** Ángel Corona. **Grabación y diálogos:** Jesús González Gancy. **Música regrabación:** Galindo Samperio. **Editor sincrónico:** Reinaldo Portillo. **Supervisor de sonido:** J. L. Fields. **Decorador:** Pablo Galván. **Escenografía:** Salvador Lozano Mena. **Maquillaje:** Concepción Zamora. **Peinados:** Esperanza Gómez. **Efectos especiales:** Antonio Muñoz. **Diseño de títulos:** Vicente Rojo. **Estudios y laboratorios:** Churubusco. **Intérpretes:** Marga López (*Mariana Sampedro*), Jorge Martínez de Hoyos (*Juan Sáyago*), Enrique Rocha (*Pedro Trueba*), Blanca Sánchez (*Sonia*), Tito Junco (*comisario*), Quintín Bulnes (*Diego Martín Ibáñez*), Miguel Maciá (*boticario*), Hortensia Santoveña (*Rosita*), Alfredo Leal, Carlos Jordán, Carolina Barret, Manuel Dondé, Claudio Isaac, Arturo Martínez

y, entre los extras, Alfredo Ripstein, Jr., Alberto Isaac, Lucero Isaac, Emilio García Riera y Gabriel García Márquez. **Estreno:** Cine Variedades, 11 de agosto de 1966. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Juego peligroso (1966) (Episodio titulado **HO**)

Producción: César Santos Galindo y Alfredo Ripstein, Jr. / Nacional Cinematográfica (México-Brasil). **Argumento y adaptación:** Gabriel García Márquez. **Fotografía:** Guillermo Angulo (Eastmancolor). **Música:** Nacho Méndez y Dorival Caymmi. **Asistente de dirección:** Javier Carreño. **Intérpretes:** Julissa (*Claudia*), Leonardo Vilar (*Homero Olmos* u *Homero de Tal*), Annik Malvin (*esposa*), Jefferson Dantas (*Luis*). **Estreno:** Cines Variedades y Carrusel, 20 de julio de 1967. **Duración aproximada:** 94 minutos (**HO**, 30 minutos).

Los recuerdos del porvenir (1968)

Producción: Imperial Films Internacional / César Santos Galindo. **Productor:** Alfredo Ripstein, Jr. **Guión:** Julio Alejandro y Arturo Ripstein. **Argumento:** la novela de Elena Garro. **Fotografía:** Alex Phillips (Panavisión, Eastmancolor). **Edición:** Carlos Savage. **Edición sincrónica:** Sigfrido García. **Música:** Carlos Jiménez Mabarak. **Jefe de producción:** Enrique L. Morfín. **Asistente de dirección:** Manuel Muñoz. **Operador de cámara:** Manuel Santaella. **Sonido:** José B. Carles y Galindo Samperio. **Ambientación:** Julio Alejandro. **Escenografía:** Manuel Fontanals y Javier Torres Torija. **Maquillaje:** Armando Meyer. **Vestuario:** Malicha Moreno y Penélope. **Títulos:** Vicente Rojo. **Estudios:** Churubusco. **Intérpretes:** Renato Salvatore (*coronel Francisco Rosas*), Daniela Rosen (*Isabel Moncada*), Julián Pastor (*Nicolás Moncada*), Pedro Armendáriz, Jr. (*teniente Flores*), Susana Dosamantes (*Julia Andrade*), Michel Strauss (*Juan Moncada*), Mario Castillón Bracho (*Lucas Buendía*), Claudio Obregón (*Felipe Hurtado*), Enma Roldán (*Gregoria Juárez*), Beatriz Sheridan (*Luisa*), Natalia Herrera Calles (*doña Carmen, señora de Fiesta*), Marta Zavaleta (*Úrsula*), María Rojo (*Taconcitos*), Martha Zamora (*Teresa*), Gonzalo Vega (*Álvarez*), Carlos Nieto, Héctor Gómez, Margarita Isabel y, entre los extras, Arturo Ripstein. **Duración aproximada:** 115 minutos en su versión comercial (150, en su versión original).

La hora de los niños (1969)

Producción: Cine Independiente de México. **Productor:** Arturo Ripstein. **Guión:** Arturo Ripstein y Pedro Fernández Miret. **Argumento:** el cuento *El narrador*, de Pedro Fernández Miret. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Edición:** Rafael Castanedo. **Sonido:** Salvador Topete. **Gerente de producción:** Rodrigo Gama. **Asistente de dirección:** Jorge Fons. **Anotadora:** Pilar Orroca. **Ayudante de fotografía:** Tony Kuhn. **Fotos-fijas:** Veronique Grivas-Godard. **Editor sincrónico:** Sigfrido García. **Decoración:** Julio Alejandro. **Vestuario:** Malicha Moreno. **Intérpretes:** Carlos Savage (*el narrador*), Bebi Pecanins (*Tom*), Carlos Nieto (*el padre*), Marta Zamora (*la madre*). **Duración aproximada:** 65 minutos.

Salón independiente (1969) (co-dirigida con Rafael Castanedo y Felipe Cazals)

Producción: Cine Independiente de México. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Edición:** Rafael Castanedo. **Duración aproximada:** 20 minutos.

Crimen (1970)

Producción: Cine Independiente de México. **Productor:** Arturo Ripstein. **Argumento:** Arturo Ripstein. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Edición:** Rafael Castanedo. **Sonido:** Paul Leduc. **Ayudante de producción:** José Chávez. **Ayudante de fotografía:** Roberto Chávez. **Regrabación:** Salvador Topete. **Estudios:** Churubusco. **Intérpretes:** Mario Castillón Bracho, Carlos Castañón, Dunia Saldívar. **Duración aproximada:** 25 minutos.

La belleza (1970)

Producción: Cine Independiente de México. **Productores:** Arturo Ripstein y Carlos Castañón. **Argumento:** Arturo Ripstein. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Edición:** Rafael Castanedo. **Sonido:** Salvador Topete. **Decoración:** José García Ocejo y Julio Alejandro. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Jr., Lucía Gómez de Parada. **Duración aproximada:** 18 minutos.

Exorcismos (1970)

Producción: Cine Independiente de México. **Productor:** Arturo Ripstein. **Argumento:** Arturo Ripstein. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Edición:** Rafael Castanedo. **Sonido:** Salvador Topete. **Técnicos:** Jorge Fons, Carlos Castañón y Mª T. Zaldívar. **Intérpretes:** Martín Lasalle, Mirna Betancourt. **Duración aproximada:** 11 minutos.

Autobiografía (1971)

Producción: Cine Independiente de México. **Productor, argumento e intérprete:** Arturo Ripstein. **Fotografía:** Alexis Grivas. **Duración aproximada:** 10 minutos.

El náufrago de la calle de la Providencia (1971) (co-dirigida con Rafael Castanedo)

Producción: Cine Independiente de México. **Productores:** Arturo Ripstein y Rafael Castanedo. **Fotografía:** Alexis Grivas y Armando Carrillo (Eastmancolor). **Edición:** Arturo Ripstein, Rafael Castanedo y Carlos Savage. **Editor sincrónico:** Sigfrido García. **Sonido:** Salvador Topete. **Escenografía:** Manuel Fontanals y Javier Torres Torija. **Ambientación:** Julio Alejandro. **Vestuario:** Malicha Moreno y Penélope. **Maquillaje:** Armando Meyer. **Intérpretes:** Luis Buñuel, Lilia Prado, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage, Max Aub. **Duración aproximada:** 50 minutos.

El castillo de la pureza (1972)

Producción: Estudios Churubusco. **Guión:** José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. **Fotografía:** Alex Phillips. **Edición:** Eufemio Rivera. **Música:** Joaquín Gutiérrez Heras. **Ingeniero de sonido:** Jesús González Gancy. **Productora ejecutiva:** Angélica Ortiz. **Jefe de producción:** Antonio Guajardo. **Asistente de dirección:** Américo Fernández. **Secretario de dirección:** Carlos Castañón. **Script clerck:** José Luis Ortega. **Operador de cámara:** León Sánchez. **Asistente de cámara:** Fernando Galicia. **Fotos-fijas:** Manuel Palomino. **Editor sincrónico:** José Li-Ho. **Escenografía:** Manuel Fontanals. **Ambientación de sets:** Lucero Isaac. **Decoración:** Ernesto Carrasco. **Vestuario:** Carlos Chávez. **Diseño de vestuario:** Pandora. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peluquería:** Carlos Sánchez. **Efectos especiales:** Raúl Camarena. **Títulos:** Gustavo Andrade. **Estudios y laboratorios:** Churubusco. **Intérpretes:** Claudio Brook (*Gabriel Lima*), Rita Macedo (*Beatriz*), Arturo Beristain (*Porvenir*), Diana Bracho (*Utopía*), Gladys Bermejo (*Voluntad*), María Rojo (*joven de la tienda*), María Barber (*vecina*), David Silva (*inspector de salubridad*), Inés Murillo (*mujer de la tienda*), Enma Roldán (*tendera*), Cecilia Leger (*María Luisa*), Mario Castillón Bracho, María G. Delgado, Osami Kawano. **Estreno:** Cine Diana, 10 de mayo de 1973. **Duración aproximada:** 110 minutos.

El Santo Oficio (1973)

Producción: Cinematográfica Marco Polo / Estudios Churubusco. **Productores:** Leopoldo Silva y Marco Silva. **Guión:** José Emilio Pacheco y Arturo Ripstein. **Fotografía:** Jorge Stahl, Jr. **Edición:** Eufemio Rivera. **Música:** Joaquín Gutiérrez Heras. **Ingeniero de sonido:** Jesús González Gancy. **Productora ejecutiva:** Angélica Ortiz. **Jefe de producción:** Armando Solís. **Asistente de dirección:** Mario Llorca. **Anotador:** José Luis Ortega. **Operador de cámara:** Cirilo Rodríguez. **Asistente de cámara:** Manuel Paredes. **Operador de dolby:** Antonio Ramírez. **Fotos-fijas:** Alfredo Ruvalcaba. **Edición de sonido:** José Li-Ho. **Escenografía:** José Rodríguez Granada. **Ambientación:** Lucero Isaac. **Decoración:** Ernesto Carrasco. **Vestuario:** Pandora y Edith Juárez. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peluquería:** Carlos Horcasitas. **Peinados:** Esperanza Gómez. **Efectos especiales:** Marcelino Pacheco. **Títulos:** Gustavo Andrade. **Asesor técnico:** Rafael Castanedo. **Asesores religiosos:** P. Fr. Julián Pablo O. P. y rabino A. Herschberg. **Estudios y laboratorios:** Churubusco. **Intérpretes:** Jorge Luke (*Luis de Carvajal*), Diana Bracho (*Mariana*), Claudio Brook (*fray Alonso de Peralta*), Ana Mérida (*Francisca*), Rafael Branquells (*Principal de la Real Audiencia*), Arturo Beristain (*Baltasar*), Farnesio de Bernal (*fray Hernando*), Antonio Bravo (*rabino Morales*), Florencio Castelló (*fray Lorenzo de Albornoz*), Mario Castillón Bracho (*Gregorio López*), Jorge Fegán (*padre Oroz*), Virgilio Hernández (*escribano Martos de Bohórquez*), Peter González (*fray Gaspar*), Martín Lasalle (*Díaz Márquez*), Silvia Mariscal (*Justa Méndez*), Juan José Martínez Casado (*Carcelero*), Marta Navarro (*Catalina*), Carlos Nieto (*inquisidor Juan Lobo Guerrero*). **Estreno:** Cines Latino y Las Américas, 12 de septiembre de 1974. **Duración aproximada:** 130 minutos.

Los otros niños (1974)

Producción: Cine Difusión / Secretaría de Educación Pública. **Fotografía:** Miguel Garzón (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Castanedo. **Duración aproximada:** 20 minutos.

Tiempo de correr (1974)

Producción: Cine Difusión / Secretaría de Educación Pública. **Fotografía:** Miguel Garzón (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Castanedo. **Duración aproximada:** 20 minutos.

Foxtrot (1975)

Producción: Conacine & Carvold. **Productor:** Gerald Green. **Guión:** Arturo Ripstein, José Emilio Pacheco y H. A. L. Craig. **Fotografía** : Alex Phillips, Jr. (Eastmancolor). **Edición:** Peter Zinner. **Editor asociado:** Rafael Castanedo. **Música original:** Pete Rugolo. **Sonido:** Glen Glenn Sound. **Meclas de sonido:** Manuel Topete y David Dockendorf. **Productores ejecutivos:** Maximiliano Vega Tato y Anuar Badin. **Coordinación de producción:** Luis Bekris. **Asistentes de dirección:** Luis Gaytán, Valerio Olivio y Claudio Isaac. **Anotadora:** Ana María Quintana. **Operador de cámara:** Manuel Santaella. **Editor de efectos de sonido:** James J. Klinger. **Editor musical:** Milton Lustig. **Dirección artística:** Lucero Isaac. **Escenografía:** Jorge Rodríguez Granada. **Vestuario:** Jorge Ramírez. **Maquillaje:** Bill Lodge y Elda Loza. **Peluquería:** Berta Chiu. **Efectos especiales:** Marcelino Pacheco. **Estudios:** Churubusco. **Temas musicales:** *Foxtrot* (Ray Livinston-Ray Evans/Pete Rugolo), *Please* (Robin/Rainger), *Out of Nowhere* (Green/Peyman), *Isn't It Romantic* (Rodgers/Part), *Louisse* (Robin/Whiting), *Cocktails for two* (Johnston/Costow). **Intérpretes:** Peter O'Toole (*Liviu Milescu*), Charlotte Rampling (*Julia*), Max von Sydow (*Larsen*), Jorge Luke (*Eusebio*), Helena Rojo (*Alejandra*), Claudio Brook (*Paul*), Max Kerlow (*capitán*), Christa Walter (*Gertrude*), Mario Castillón Bracho (*marinero*), Anne Porter Field (*Mariana*), Anais de Melo. **Estreno:** Cines Omega, Latino, Regis, Alex Phillips, Gabriel Figueroa y Géminis I, 2 de julio de 1976. **Duración aproximada:** 89 minutos.

Lecumberri (El palacio negro) (1976)

Producción: Banco Nacional Cinematográfico / Centro de Producción de Cortometraje. **Productor:** Hernán Littin. **Supervisión:** Carlos Velo. **Guión:** Margarita Suzán, Miguel Necoechea y Arturo Ripstein. **Textos adicionales:** Tomás Pérez Turrent y (sin acreditar) José Emilio Pacheco. **Fotografía:** Tomomi Kamata (Eastmancolor). **Montaje:** Miguel Necoechea. **Música:** Guillermo Zúñiga, Arturo Casas, Enrique Marín, Roberto Tellón, J. M. Alvarado y la Banda de la Sría. de Marina. **Sonido:** Javier Mateos y Jesús González Gancy. **Asistente de dirección:** José Luis Ortega. **Sincronización:** Sigfrido García. **Estudios y laboratorios:** Churubusco. **Duración aproximada:** 105 minutos.

El borracho (1976)

Producción: Centro de Producción de Cortometraje. **Productor ejecutivo:** Carlos Velo. **Fotografía:** Miguel Garzón (Eastmancolor). **Edición:** Miguel Necoechea. **Duración:** 30 minutos.

La causa (1976)

Producción: Centro de Producción de Cortometraje. **Productor ejecutivo:** Carlos Velo. **Argumento:** Arturo Ripstein. **Fotografía:** Tomomi Kamata (Eastmancolor). **Edición:** Enrique Puente. **Asistente de dirección:** Margarita Suzán. **Duración aproximada:** 30 minutos.

El lugar sin límites (1977)

Producción: Conacine Dos. **Productor ejecutivo:** Francisco del Villar. **Guión:** Arturo Ripstein. **Argumento:** la novela de José Donoso. **Fotografía:** Miguel Garzón. **Edición:** Francisco Chiu. **Sonido:** Guillermo Carrasco y Ricardo Saldívar. **Gerente de producción:** Rogelio González Chávez. **Asistente de dirección:** Francisco Guerrero. **Foquista:** Manuel García. **Editor sincrónico:** Ignacio Chiu. **Escenografía, decoración y vestuario:** Kleomenes Stamatiades. **Peluquería:** Virginia Campos. **Estudios:** América. **Laboratorios:** T. V. Cine. **Temas musicales:** *Falsaria* (Hnos. Martínez Gil) y *Son de la loma* (Miguel Matamoros), interpretadas por Pepe Arévalo y sus Mulatos; *Besos callejeros* (Víctor Cordero),

por las hermanas Hernández; *Cartas marcadas* (Chucho Monge), *El sauce y la palma* (D. P.) e *Hipócrita* (Carlos Crespo), por las hermanas Gómez; *El relicario* (Oliverso/Padilla), por la Gran Banda Taurina; *Juancito Trucupey* (Luis Kalaff), por Celia Cruz; *Perfume de gardenias* (Rafael Hernández), por Sonora Santanera; *Mambo nº 5* (David Pérez Prado), por Pérez Prado; *Leyenda del beso* (Sotullo/Vert) y *El beso* (Moradera), por Los Churumbeles de España. **Intérpretes:** Lucha Villa (*La Japonesa*), Ana Martín (*La Japonesita*), Roberto Cobo (*La Manuela*), Gonzalo Vega (*Pancho*), Julián Pastor (*Octavio*), Carmen Salinas (*Lucy*), Fernando Soler (*don Alejo*), Enma Roldán (*Ludo*), Hortensia Santoveña (*Cloti*), Blanca Torres (*doña Blanca*), Martha Durán, Socorro de la Campa, Tere Olmedo, Agustín Silva, Paco Llopis, Nery Ruiz, Hnas. Gómez, Cecilia Leger, María Barber, Ana Iris, Ramón Naves, César Sobrevals, Rubén Monterrubio, Mª Clara Zurita, Paco Sañudo, Rafagón y J. A. Estrada. **Estreno:** Cine Roble, 28 de abril de 1978. **Duración aproximada:** 110 minutos.

La viuda negra (1977)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Francisco del Villar. **Guión:** Vicente Armendáriz, Ramón Obón y Francisco del Villar. **Argumento:** la obra teatral *Debiera haber obispas*, de Rafael Solana. **Fotografía:** Jorge Stahl, Jr. (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Música:** Miguel Pous. **Sonido:** Alfredo Solís. **Gerente de producción:** Luz María Rojas. **Asistentes de dirección:** Manuel Ortega, José Luis García Agraz y Félix Martín. **Operadores de cámara:** Cirilo Rodríguez y Salvador de Anda. **Escenografía:** Salvador Lozano Mena. **Decoración:** Carlos Grandjean. **Maquillaje:** Rosa Guerrero. **Temas musicales:** *Bonita*, *Viajera*, *Muñequita de Esquire* y *Sombra verde* (Luis Arcaraz). **Intérpretes:** Isela Vega (*Matea*), Mario Almada (*padre Feliciano*), Sergio Jiménez (*doctor Leonardo*), Hilda Aguirre (*Úrsula*), René Casados (*padre Serafín*), Gerardo del Castillo (*don Tomás, presidente municipal*), Leonor Llausás (*doña Enedina*), Socorro Bonilla (*Pilar*), Eduardo Alcaraz (*don Cosme*), Ana Ofelia Murgía (*doña Aurora*), Juan Ángel Martínez (*Hernán*). **Estreno:** Cines México y Saboy, 18 de agosto de 1983. **Duración aproximada:** 90 minutos.

Cadena perpetua (1978)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Francisco del Villar. **Guión:** Vicente Leñero y Arturo Ripstein. **Argumento:** la novela *Lo de antes*, de Luis Spota. **Fotografía:** Jorge Stahl, Jr. (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Sonido:** Rodolfo Solís. **Diseño de producción:** Lucero Isaac y Eli Menz. **Jefe de producción:** Alberto A. Ferrer. **Gerentes de producción:** Mauricio Rojas y Julia Con. **Asistente de dirección:** Mario Llorca. **Ayudantes de dirección:** José Luis García Agraz y Félix Martín. **Anotador:** Miguel Ángel Madrigal. **Operador de cámara:** Cirilo Rodríguez. **Asistentes de cámara:** Salvador de Anda y Damián Beltrán. **Fotos-fijas:** Ángel Corona. **Editor sincrónico:** Javier Patiño. **Escenografía:** Jorge Fernández. **Decoración:** Raúl Serrano. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peinados:** Guadalupe Gorráez. **Peluquería:** Humberto Escamilla. **Efectos sonoros:** Juan Baños. **Regrabación:** Jesús González Gancy. **Supervisor musical:** Miguel Pous. **Temas musicales:** *Traicionera* (D. A. R.), *Fichas negras* (J. Rodríguez), *Humanidad* (A. Domínguez) y *Olvido* (M. Matamoros). **Estudios:** Churubusco. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Jr. (*Javier Lira, el Tarzán*), Narciso Busquets (*Bruno Prieto*), Ernesto Gómez Cruz (*cabo Pantoja*), Angélica Chaín (*Rosa Martínez*), Ana Ofelia Murguía (*señora Romero*), Roberto Cobo (*el Gallito*), Yolanda Rigel (*Ojitos*), Socorro de la Campa (*Anita*), Salvador Garcini (*el Manco*), Rodrigo Puebla (*Cotorra*), Antonio Bravo (*Jesús Romero*), Jorge Fegán (*anticuario*), León Singer (*Robles*), Eduardo Cassab (*el Piri*), Jorge Patiño (*el Muelón*), Pilar Pellicer (*mujer de Pantoja*), Ana Martín (*Etelvina*), Julián Pastor (*secretario del ministerio público*), Armando Duarte (*policía*), Yaco Alba, Ramón Menéndez, Roberto Dumont, Marta Meneses, Agustín Silva, Humberto Vilchis, Rubén Monterrubio, Laura Alfaro, Martha Resnikoff, Eduardo Borja, María Barber y Pepe Arévalo y sus Mulatos. **Estreno:** Cines Variedades, Leo, Ermita y Popotla, 9 de agosto de 1979. **Duración aproximada:** 95 minutos.

La tía Alejandra (1978)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Francisco del Villar. **Diseño de producción:** Lucero Isaac. **Gerente de producción:** Mauricio Rojas. **Guión:** Vicente Leñero y Arturo Ripstein. **Libro cinematográfico:**

Delfina Careaga y Sabina Berman. **Argumento:** Delfina Careaga. **Fotografía:** José Ortiz Ramos (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Música:** Luis H. Bretón. **Sonido:** José B. Carles. **Jefe de producción:** Enrique Morfín. **Asistente de dirección:** Mario Llorca. **Anotador:** Félix Martín. **Participante de la C. C. C.:** Walter de la Gala. **Operador de cámara:** Felipe Mariscal. **Fotos-fijas:** Ángel Corona. **Técnico en color:** Rafael Leal. **Editor sincrónico:** Javier Patiño. **Regrabación:** Jesús González Gancy. **Escenografía:** Salvador Lozano. **Decoración:** J. González Camarena. **Maquillaje:** Dolores Camarillo. **Peinados:** Lupe Corráez. **Peluquero:** Humberto Escamilla. **Efectos especiales:** León Ortega y Juvenal Herrera. **Sintetizador:** Juan Arturo Brennan y Félix Martín. **Guignol:** Agustín Silva. **Estudios:** Churubusco. **Temas musicales:** *Vals poético* (Felipe Villanueva). **Intérpretes:** Diana Bracho (*Lucía*), Isabela Corona (*Alejandra*), Manuel Ojeda (*Rodolfo*), María Rebeca Zepeda (*Marta*), Lilian Davis (*María Elena*), Adonay Somoza, Jr. (*Andrés*), Yaco Alva (*dependiente*), Ignacio Retes (*médico*), Ana María Hernández (*abuela*), María Barber, Juan José Espinoza, Humberto Vilchis. **Estreno:** Cines Colonial, Variedades, Fausto Vega, Tlalpan, Francisco Villa, Pedro Infante y Las Alamedas Uno, 18 de febrero de 1980. **Duración aproximada:** 90 minutos.

La ilegal (1979)

Producción: Televicine. **Productor:** Fabián Arnaud. **Guión y argumento:** Fernando Galiana, a partir de una idea de Fabián Arnaud. **Fotografía:** Tomomi Kamata (Eastmancolor). **Edición:** Flo Williamson. **Música:** Nacho Méndez. **Sonido:** George Maly. **Gerentes de producción:** Mauricio Rojas e Igor Stalew. **Asistente de dirección:** José Luis Ortega. **Anotador:** Félix Martín. **Foquista:** José Luis Solís. **Asistente de cámara:** Ron Raschke. **Iluminadores:** Laurence Purcell y Jim Bogard. **Fotos-fijas:** Gerald Wolfe. **Regrabación:** David Dockendorff. **Editor de sonido:** Jaime Mendoza. **Vestuario:** Anita Friedman. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peinados:** Esperanza Gómez. **Temas musicales:** *Apples* y *Loving you* (Nacho Méndez) y *Amor perdido* (Pedro Flores). **Intérpretes:** Lucía Méndez (*Claudia Bernal*), Pedro Armendáriz, Jr. (*Felipe*), Cristina Moreno (*Elena*), Gina Moret (*Carmen*), Carlos Castañón (*patero*), Claudio Martínez (*Luis*), Fernando Allende (*lic. Gabriel Ramírez*), Scott Wilson, Ray Stricklin, Armando Duarte y Peter Jason (*patrulleros*), Jorge Patiño (*don Tony*), Carlos Rivas (*enganchador*), Sally Kirkland (*mrs. Betty*), Carlos Nieto (*abogado*), Duncan Mc Leod, Danny Faircloth, José Luis Moreno, Martha Meneses, César Córdova, Bo Silver, Morgan Stevens, Laura Álvarez, Humberto Vilchis, Anita Jesse, Adrien Royce, Yaco Alva, Nery Ruiz, Sonira S., Aaron Pepper, César Sobrevals, Miles Mc Namara, Armando Coria, Rubén Monterrubio, Marlén D'Amore, María Antonieta Murillo, Jerry Evans, Gene Whittington, Martha Resnikoff, Harry Mc Neil. **Estreno:** Cines Américas, Colonial, Cuitláhuac y Metropolitan, 1 de noviembre de 1979. **Duración aproximada:** 124 minutos (versión comercial de 92 minutos).

La seducción (1980)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Antonio Rodríguez. **Diseño de producción:** Lucero Isaac. **Guión:** Arturo Ripstein y Carlos Castañón. **Argumento:** un cuento de Heinrich von Kleist. **Fotografía:** Alex Phillips, Jr. (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Música:** Leonardo Velázquez. **Sonido:** Alfredo Solís. **Jefe de producción:** Armando Solís. **Asistente de dirección:** Mario Llorca. **Anotador:** José Luis Ortega. **Operador de cámara:** Carlos Montaño. **Alumbrador:** Donaciano de Anda. **Fotos-fijas:** Manuel Palomino. **Editor sincrónico:** Javier Patiño. **Regrabación:** Jesús González Gancy. **Color:** Celia Ruiz. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peinados:** Bertha Chiu. **Efectos especiales:** León Ortega. **Doblaje:** René Ruiz Cerón. **Estudios:** Churubusco. **Intérpretes:** Katy Jurado (*Isabel*), Gonzalo Vega (*Felipe Cuéllar*), Viridiana Alatriste (*Mariana Sampedro*), Noé Murayama (*Rómulo*), Vera Larosa (*madre*), César Sobrevals (*coronel*), Adriana Roel (*María*), Martín Lasalle (*Reyes*), José Ángel García, Alejandro Camacho, Juana Celia, Alfonso Kafiti, Martha Alicia Rodríguez. **Estreno:** Cines Colonial, Dolores del Río, Ermita, De la Villa, Popotla, Elvira, Lago Dos y Autocinema La Quebrada, 27 de mayo de 1982. **Duración aproximada:** 80 minutos.

Rastro de muerte (1981)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Benito Alazkari. **Argumento y adaptación:** Mercedes Manero. **Fotografía:** Jorge Stahl, Jr.

(Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Música:** Leonardo Velázquez. **Sonido:** Manuel Topete. **Gerente de producción:** Alberto Ferrer, Jr. **Asistente de dirección:** José Luis Ortega. **Ayudante de dirección:** Luis Estrada. **Operador de cámara:** Cirilo Rodríguez. **Operador de dolby:** Antonio Ramírez. **Fotos-fijas:** Ángel Corona. **Editor sincrónico:** Javier Patiño. **Regrabación:** Jesús González Gancy. **Color:** Celia Ruiz. **Escenografía:** José Rodríguez Granada. **Ambientación:** José Luis Garduño. **Decoración:** José Méndez y Jorge Morales. **Maquillaje:** Elda Loza. **Peinados:** Teresa Sánchez. **Peluquería:** Humberto Escamilla. **Efectos especiales:** León Ortega. **Doblaje:** René Ruiz Cerón. **Estudios y laboratorios:** Churubusco Azteca. **Intérpretes:** Pedro Armendáriz, Jr. (*Villamoza*), Ernesto Gómez Cruz (*Torres*), Juan Luis Galiardo (*Majúl*), Lina Moret (*Lily*), Aline Davidoff (*Diana*), Fernando Balzaretti (*Luis Argüelles*), Rosa Carmina (*Rosa*), Tito Junco (*don Emilio*), Milton Rodrigues (*gobernador*), Humberto Zurita (*Genaro*), Sara Guasch (*Sra. del Valle*), Leandro Espinosa (*del Valle*), Julio Aldama, César Sobrevals, José Estrada, Cheto Herrera, Julio Monterde, Abril Campillo, Armando Duarte, Agustín Silva, Rubén Calderón, Inés Murillo, Mauricio Peña, Gerardo Moscoso, José Antonio Marroz. **Estreno:** Sin estreno comercial, se proyectó por primera vez durante la Muestra Internacional de Cine de 1981. **Duración aproximada:** 90 minutos.

El otro (1984)

Producción: Conacine. **Productor ejecutivo:** Héctor López. **Guión:** Manuel Puig. **Argumento:** un cuento de Silvina Ocampo. **Fotografía:** Jorge Stahl, Jr. (Eastmancolor). **Edición:** Rafael Ceballos. **Música:** Chucho Zarzosa. **Sonido:** Ángel Corona. **Gerente de producción:** Antonio H. Rodríguez. **Jefe de producción:** Pedro Escobedo. **Asistente de dirección:** Miguel Ángel Madrigal. **Operador de cámara:** Cirilo Rodríguez. **Ambientación:** Georgina Soni. **Decoración:** Carlos Grandjean. **Maquillaje:** Luis Gaitán. **Intérpretes:** Rafael Sánchez Navarro (*Armando*), Juan Ignacio Aranda (*Luis/Alfredo*), Aline Davidoff (*Claudia/María*), Ignacio López Tarso (*Tabares*), Patricia Rivera (*María Linares*), Abel Salazar (*Heredia*), Leonor Llausás (*ama de llaves*), Humberto Elizondo (*inspector*). **Estreno:** Cines Alex Phillips, Santos Degollado y Géminis I, 4 de abril de 1986. **Duración aproximada:** 105 minutos.

El imperio de la fortuna (1985)

Producción: Instituto Mexicano de Cinematografía. **Productor ejecutivo:** Héctor López Lechuga. **Guión:** Paz Alicia Garciadiego. **Argumento:** Juan Rulfo. **Fotografía:** Ángel Goded (Eastmancolor). **Edición:** Carlos Savage. **Música:** Lucía Álvarez (interpretada por miembros de la Sección de Filarmónicos del S. T. P. C. de la R. M. **Sonido:** Daniel García. **Reparto:** Claudia Becker. **Director de producción:** Mauricio Rojas. **Gerente de producción:** Rafael Arrillaga. **Jefe de producción:** Federico Serrano. **Asistentes de producción:** Tita Lombardo, Arturo Rodríguez y Gabriela Barraza. **Asistentes de dirección:** Mario Llorca y William González Zafra. **Anotador:** Luis Gaytán. **Ayudantes por el C. C. C.:** José Ramón Mikelajáuregui, Juan Pablo Villaseñor y Sergio Sanjinés. **Operador de cámara:** Manuel González. **Asistente de cámara:** Carlos Montaño y Pablo Ríos. **Jefe de electricidad:** Miguel Blanco. **Fotos-fijas:** Ángel Corona. **Jefe de utillería:** Alfonso Godínez. **Jefe de tramoya:** Juan Luna. **Montador sincrónico:** Javier Patiño. **Regrabación:** Ramón Moreno. **Diseño artístico:** Anna Sánchez. **Decoración:** Patrick Pasquier y Miguel Ancona. **Vestuario:** Esperanza Bolland. **Maquillaje:** Sara Mateos. **Peinados:** Teresa Sánchez. **Peluquería:** Humberto Escamilla. **Efectos especiales:** Raúl Camarena. **Efectos ópticos:** Manuel Sainz. **Títulos:** Eduardo Mendoza. **Técnico en color:** Rafael Leal. **Entrenadores de animales:** Luis Cossío y Carlos Renero. **Estudios y laboratorios:** Churubusco Azteca. **Intérpretes:** Ernesto Gómez Cruz (*Dionisio Pinzón*), Blanca Guerra (*La Caponera*), Alejandro Parodi (*Lorenzo Benavides*), Zaide Silvia Gutiérrez (*Pinzona*), Margarita Sanz (*La Canaria*), Ernesto Yáñez (*jugador patilludo*), Carlos Cardán (*don Isabel*), Socorro Alvear (*madre de Dionisio*), Eduardo López Rojas (*Secundino Colmenero*), Leonor Llausás (*dueña de la fonda*), Jorge Fegán (*juez veedor*), Abel Woolrich (*Bonifás Quintero*), Wolf Ruvinskis, Fernando Palavicini, Alfredo Sevilla, Lolo Navarro, Luisa Huertas, Carlos Chávez, Juan Antonio Llanes, José Escandón, Raúl Valerio, Emilio Ebergenyi, Miriam Aragón, Alberto Estrella, Ignacio Reyes, Edmundo Barahona, Raymundo Gómez Cruz, María Barber, Alfonso Godínez, Tito Guillén, Eduardo Cassab, René Pereyra, Margot Narváez, Adolfo Magaldi, Federico González, Regino Herrera, Paco Llopis, Isela Díaz, Yaco Alva, Isidro Téllez, Carlos López. **Estreno:** Cines Latino, Manacar,

Tlatelolco, Galaxia y Viaducto, 29 de noviembre de 1985. **Duración aproximada:** 155 minutos (versión reducida de 153 minutos).

Mentiras piadosas (1988)

Producción: Producciones Fílmicas Internacionales de C. V. / Universidad de Guadalajara / Kuikali, S. C. L. **Productores asociados:** A. N. D. A. / S. T. P. C. / Jaime Arcos / Armando Ayala Anguiano. **Productores:** Jacobo Feldman y Marcos Salame. **Productor ejecutivo:** Jaime Casillas. **Guión y argumento:** Paz Alicia Garciadiego. **Fotografía:** Ángel Goded (Eastmancolor). **Edición:** Carlos Puente. **Música:** Lucía Álvarez. **Sonido:** Efrén Marín, Antonio Diego Hernández y Víctor Barragán. **Gerente de producción:** Marco Antonio Hidalgo. **Asistente de dirección:** Moisés Ortiz Urquidi. **Ayudantes de dirección:** Juan Carlos Martín y Carlos Paullada. **Anotadora:** Ximena Cuevas. **Foquista:** José Luis Esparza. **Operador:** Jack Lach. **Jefe de unidad:** Otoniel Mendoza. **Jefe de tramoya:** Salomón Ordóñez. **Fotos-fijas:** Federico García. **Regrabación:** Ramón Moreno. **Editor de sonido:** Alejandro Li-Hu. **Editor de diálogos:** Saúl Aupart. **Maqueta:** Guillermo del Toro. **Diseño artístico:** Juan José Urbini. **Ambientación:** Raúl Ramos. **Decoración:** Antonio Lara Guerrero. **Vestuario:** Antonia Cortez y Víctor Balderas. **Maquillaje:** Gloria Luz Contreras. **Efectos especiales:** Raúl Camarena, Jr. **Efectos de sonido:** Gonzalo Gavira. **Efectos ópticos:** Antonio Muñoz. **Títulos:** Eduardo Mendoza. **Estudios y laboratorios:** Churubusco Azteca. **Temas musicales:** *El amor es una cosa esplendorosa* (P. F. Webster/Sammy Fain), *Perfume de gardenias* (Rafael Hernández/Sonora Santanera), *Suavemente* (Sergio Andrade/Crystal) y *Madame Butterfly* (Giacomo Puccini), con la interpretación de la Sección de Filarmónicos del S. T. P. C. **Intérpretes:** Delia Casanova (*Clara*), Alonso Echanove (*Israel*), Ernesto Yáñez (*Matilde*), Luisa Huertas (*Pilar*), Fernando Soler Palavicini (*Ramiro*), Leonor Llausás (*Esmeralda*), Mario de Jesús Villers (*Nico*), César Arias (*Misloya*), Osami Kawano (*dr. Kawasolo*), Justo Martínez (*Coyote*), Ulises Juárez (*Oviedo*), Alonso Téllez (*licenciado*), Itzel Tapia (*Sarampahuila*), Jair de Rubin (*Tomás*), Xerardo Moscoso y Edmundo Barahona (*actores*), Román Echanove (*Axa*), Ana Venus (*Linda*), Martín Villegas (*muñeca*), Guillermo Iván Dueñas (*Luis*). **Duración aproximada:** 111 minutos.

La mujer del puerto (1991)

Producción: Chariot 7 Productions (EE.UU.) / Dos Producciones (México). **Productores:** Allen Persselin y Michael Donnelly. **Productor ejecutivo:** Hugo Scherer. **Guión:** Paz Alicia Garciadiego. **Argumento:** un cuento de Guy de Maupassant. **Fotografía:** Ángel Goded. **Edición:** Carlos Puente. **Música:** Lucía Álvarez. **Sonido:** David Bakhst. **Producción ejecutiva (EE.UU.):** Richard Georges y Edwin R. Linde Jr. **Gerente de producción:** Gerardo Barrera. **Reparto:** Claudia Becker. **Asistente de dirección:** René Villareal. **Segundo asistente de dirección:** Joaquín Silva. **Anotador:** José Luis Ortega. **Foquista:** José Luis Esparza. **Operador de dolby:** Antonio Ramírez "Puma". **Asistente de cámara:** Miguel Salgado. **Jefe de electricidad:** Salvador Gutiérrez. **Jefe utillero:** Ricardo Gil. **Fotos-fijas:** Federico García. **Asistente de edición:** Edgar Pavón. **Piezas sonoras:** Alejandro Li-Ho. **Diseño artístico:** Juan José Urbini. **Decoración:** Eduardo López. **Vestuario:** Rosario Candela. **Maquillaje:** Humberto Escamilla. **Efectos especiales:** Laurencio Cordero "Chovy". **Efectos sonoros:** Gonzalo Gavira. **Estudios:** Churubusco Azteca. **Laboratorios:** Foto-Kem Industries (EE.UU). **Temas musicales:** *Wenn die soldaten* (trad. y arr.: Pronk), interpretada por Marlene Dietrich; *La mujer del puerto* (Manuel Esperión), *Tango de la sirena* (Paz Alicia Garciadiego/Lucía Álvarez), *Cara al sol*, *Mientes* (David Pérez Arcaraz), por los hermanos Mitchell y *Aida* (Giuseppe Verdi). **Intérpretes:** Patricia Reyes Spíndola (*Tomasa*), Alejandro Parodi (*Carmelo*), Evangelina Sosa (*Perla*), Damián Alcázar (*Marro*), Ernesto Yáñez (*Eneas*), Alonso Echanove (*Rufino*), Julián Pastor (*Simón*), Fernando Soler Palavicini (*doctor Sotero*), Jorge Fegán (*policía*), Alejandra Montoya (*Lola*), Osami Kawano (*chino*), Paco Mauri (*cura*), Chely Godínez (*Marrana*), Freddie Camacho (*Nicolás*), Mario Castillón Bracho (*Albino*). **Duración aproximada:** 110 minutos.

Principio y fin (1993)

Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Mexicano de Cinematografía, con el apoyo del Fondo a la Calidad Cinematográfica / Universidad de Guadalajara / Alameda Films. **Productor:** Alfredo Ripstein, Jr. **Productor asociado:** Miguel Necoechea. **Guión:** Paz Alicia Garciadiego. **Argumento:** la novela *Principio*

y fin, de Naguib Mahfuz. **Fotografía:** Claudio Rocha. **Edición:** Rafael Castanedo. **Música:** Lucía Álvarez. **Sonido:** Antonio Diego. **Gerente de producción:** Gerardo Barrera. **Asistentes de producción:** Daniel Birman Ripstein y Julián Valdez. **Asistente de dirección:** Sergio Muñoz. **Segundo asistente de dirección:** Yvette Gurza. **Anotadores:** José Luis Ortega y Conchita Perales. **Operador de cámara:** Guillermo Granillo. **Foquista:** Esteban de Llaca. **Asistentes de cámara:** Joaquín Cervera y Anette Uziel. **Operador de dolby:** Gustavo Covarrubias. **Jefe de electricidad:** Enrique Morales. **Fotos-fijas:** Federico García. **Jefe de utillería:** Antonio Mata. **Jefe de tramoya:** José Campos. **Regrabación digital:** David Bakhst. **Mixer:** René Ruiz Cerón. **Diseño artístico:** Marisa Pecanins. **Reparto:** Claudia Becker. **Ambientación:** Martha Papadimitriu y Mirko Serbolov. **Decoración:** Macedonio Ramos. **Maquillaje:** Carlos Sánchez. **Títulos:** Eduardo Mendoza. **Estudios y laboratorios:** Churubusco Azteca. **Jefe de laboratorio:** Claudio Gris. **Temas musicales:** *Nocturno en mi bemol mayor op. 148 (D897)* y *Cuarteto en re menor (D810),* arr. G. Mahler (Franz Schubert), interpretadas por el Trío México; *Rigoletto* (Giuseppe Verdi), por la Czecho-Slovak Radio Symphony Orch. de Bratislava, dirigida por Alexander Rahbari; *La celada* (Paz Alicia Garciadiego/Lucía Álvarez) y *Perfume de gardenia* (Rafael Hernández), por La Sonora Santanera; *Lakmé* (Leo Delibes), por la Orchestre National de l'Opera de Monte Carlo, dirigida por Richard Bonynge; *La Valse des Nuls* (Patrice Jolivet), por Les Tambours du Bronx. **Intérpretes:** Ernesto Laguardia (*Gabriel*), Julieta Egurrola (*Ignacia*), Bruno Bichir (*Nicolás*), Alberto Estrella (*Guama*), Lucía Muñoz (*Mireya*), Blanca Guerra (*Julia*), Verónica Merchant (*Natalia*), Luis Felipe Tovar (*César*), Ernesto Yáñez (*Polvorón*), Luisa Huertas (*Isabel*), Luis Rabago (*Guardiola*), Gastón Melo (*Prefecto*), Alejandra Montoya (*Tamara*), Abel Woolrich (*afanador*), Osami Kawano (*Okura*), Dolores Beristain (*Cleo*), Alexandra Vicencio (*Piruja*), Roberto Antúnez (*Genaro*), Graciela Bernardos (*señora*), Julián Pastor (*lic. Luján*), Alejandro Parodi (*Héctor*), Darío Pie (*Maurer*), Alonso Echanove (*Cariñoso*), Julius Jansond (niño), Lupita Gómez (licenciada), Jaime Hinojosa (testigo), Jorge Fegán. **Duración aproximada:** 188 minutos.

La reina de la noche (1994)

Producción: Ultra Films / Instituto Mexicano de Cinematografía /Artists Entertaiment-El Tenampa Filmsworks / Les Films du Nopal, con la participación de: Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Universidad de Guadalajara / Producciones Amaranta / Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano / Ministère de l'Education et de la Culture (Centre National de Cinèmatographie) et Ministère des Affaires Ètrangeres (Francia). **Productor:** Jean-Michel Lacor y Gregory Maya. **Guión y argumento:** Paz Alicia Garciadiego. **Fotografía:** Bruno de Keyzer. **Edición:** Rafael Castanedo. **Música:** Lucía Álvarez. **Sonido:** Carlos Aguilar. **Productores ejecutivos en Estados Unidos:** Jeremiah Chechick y Roberto Cecchini. **Productor ejecutivo en Francia:** Agnes Lacor. **Gerente de producción:** Hugo Green. **Jefes de producción:** Lilí González y Mario Alberto Reboreda. **Asistentes de producción:** Julián (Chicho-Ché) Valdez e Ignacio Castillo. **Reparto:** Claudia Becker. **Asistente de dirección:** René Villareal. **Segundo asistente de dirección:** Sergio Muñoz. **Anotadora:** Ana Rebuelta. **Foquista:** Miguel Urbina. **Operador de cámara:** J. Pérez Grobel. **Operador de dolby:** Gustavo Covarrubias. **Asistentes de cámara:** Luis Orcasitas y Aristeo Hernández. **Jefe de unidad:** Enrique Morales. **Jefe de electricidad:** Gonzalo Zaragoza. **Jefe de tramoya:** Cruz Paredes. **Jefe de utillería:** Jorge González. **Fotos-fijas:** Federico García. **Diseño de sonido:** Gabriel Romo y Jorge (Barton) Romo. **Regrabación digital:** Gabriel Romo. **Grabación musical:** Luis Gil. **Mixer:** René Ruiz Cerón. **Diseño artístico:** José Luis Aguilar. **Ambientación:** Ángeles Martínez y Eduardo Corona. **Escenografía:** Tomás Owen. **Diseño de vestuario:** Graciela Mazón. **Vestuario:** Judith Salas y Jaime Ortiz. **Maquillaje:** Lola Picó. **Peinados:** Esperanza Gómez. **Títulos:** Eduardo Mendoza. **Diseño gráfico:** Ana Barreto y Virginia Hardy. **Laboratorios:** Eclair (Francia) / Foto-Kem (EE.UU.). **Temas musicales:** *Por un amor* (Gilberto Parra); *Los Tarzanes* (Severiano Briseño); *La Tequilera* (Alfredo d'Orsay); *La noche, Acaso, Y sin embargo, Antes de perderte, La muñeca* y *La celada* (Paz Alicia Garciadiego/ Lucía Álvarez); *Quinteto de cuerdas en do mayor D956 (op. post. 163)* (Franz Schubert), interpretado por SOMEM; *Götterdamerung* y *Trauermusik* (fragmentos) (Richard Wagner), por la Wiener Philarmoniker, dirigida por Sir Georg Solti; *Madame Butterfly* (fragmentos) y *Un bel di* (fragmentos) (Giacomo Puccini), por la Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia-

Roma, dirigida por Tulio Serafín e interpretada por Renata Tebaldi. **Intérpretes:** Patricia Reyes Spíndola (*Lucha Reyes*), Ana Ofelia Murguía (*Doña Victoria*), Alberto Estrella (*Pedro Calderón*), Blanca Guerra (*La Jaira*), Alex Cox (*Klaus*), Arturo Alegro (*Oñate*), Luisa Huertas (*Mendiga*), Guillermo Gil (*Gato Linares*), Roberto Sosa (*Gimeno*), Alejandra Montoya (*Luzma 2*), Juan Carlos Colombo (*Araujo*), Alvaro Carcaño (*Magdaleno*), Paloma Robles (*Pujarita),* Socorro Alvear (*peluquera*), Osami Kawano (*Cristinita*), Marta Aura (*Balmori*), Max Kerlow (*Serge*), Roberto Antúnez (*Guz*), Gerardo Moscoso (*Cuevas*), Ximena Mariel (*Luzma 1*), Anilú Pardo (*Ernestina*), Ana Gardos (*Anita Fogarti*), Adalberto Parra (*policía*), Luisa Coronel (*Púja*ra), Joaquín Garrido (*hotelero*), Miguel A. de la Cueva (*Ramírez*), Ibet Reyna (*Lupe M.*), José García (*Víctor*), Bárbara Eibenschutz (*Julia*), Verónica Langer (*Marga*), Pedro Altamirano (*Gordo*), Mara Escalante (*Angelina*), Odiseo Bichir (*Bernal*), Agustín Silva (*Simeón),* Paco Sañudo (*Fornicario*), Claudia Tate (*Tetona*), Alexandra Vicencio (*Mabel*), Charlie Braun (*El Austriaco),* Tomás Owen (*El Inglés),* Samuel Loo (*Loca 1*), Salvador Amaya (*Loca 2*). **Duración aproximada:** 110 minutos.

Profundo carmesí (1996)

Producción: MK2 Production (Francia) / Wanda Films (España) / Ivania Films (México) / Instituto Mexicano de Cinematografía / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Gobierno del Estado de Sonora. **Producción ejecutiva:** Miguel Necoechea y Pablo Barbachano. **Producción de línea:** Tita Lombardo. **Director de producción:** Yvone Icrenn. **Jefe de producción:** Puy Oria. **Guión:** Paz Alicia Garciadiego. **Fotografía:** Guillermo Granillo. **Gerencia de producción:** Benjamín Cabral y Alejandro Arroyo. **Gerencia de locaciones:** Eduardo Corona. **Asistencia de dirección:** Iván Avila, Edmundo Díaz e Inti Cordera. **Sonido:** Antonio Betancourt. **Dirección de arte:** Marisa Pecanins. **Ambientación:** Mónica Chirinos y Patricia Nava. **Escenografía:** Antonio Muño Hierro. **Diseño de vestuario:** Mónica Newmaier y Macarena Folache. **Maquillaje:** Carlos Sánchez. **Peinados:** Eduardo Gómez. **Jefe de eléctricos:** Froylán López. **Staff:** Cooperativa Conexión. **Reparto:** Leticia Córdoba. **Edición:** Rafael Castanedo. **Posproducción:** Tlacateotl Mata. **Música original:** David Mansfield. **Intérpretes:** Regina Orozco (*Coral Fabre*), Daniel Giménez Cacho (*Nicolás Estrella*), Marisa Paredes (*Irene Gallardo*), Verónica Merchant (*Rebeca Sanpedro*), Julieta Egurrola (*Juanita Norton*), Patricia Reyes Spíndola (*señora Ruelas*), Sherlyn González (*Teresa*), Giovani Florido (*Carlitos*), Bianca Florido (*Mercedes*), René Pereyra (*Iduarte*), Oscar Castañeda (*Doroteo*), Rosa Furman (*señora Siberman*), Esteban Soberanes (*mesero cantina*), Fernando Palavicini (*Don Dimas*), Gabriela Murray (*Julia*), Alvaro Carcaño (*dueño Home Run*), Osami Kawano (*peluquero*), José Escandón (*tendero*), Francisco Mauri (*oficinista correos*), Gastón Melo (*boletero tren*), Alejandra Vicencio (*Imelda*), Alejandra Montoya (*Ifi*). **Duración aproximada:** 113 minutos.

NOTA: Para completar los datos no encontrados se ha acudido a la filmografía aparecida en el libro de Manuel Pérez Estremera *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein* (Festival de Cine de Huesca. Huesca, 1995), basado a su vez en el libro de Emilio García Riera *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera* (Testimonios del Cine Mexicano. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, 1988).

Arturo Ripstein:

una escasa bibliografía

Leonardo García Tsao

Por lo general, la tradición indica que los libros sobre cineastas mexicanos deben ser póstumos. Es decir, son muy contados los realizadores nacionales que, en vida, han tenido el privilegio de ver publicaciones dedicadas a su obra. Hasta donde recuerdo, éstos son Emilio Fernández, Luis Alcoriza, Juan Bustillo Oro (quien publicó su autobiografía pocos años antes de morir), Jaime Humberto Hermosillo, Felipe Cazals y Arturo Ripstein. Y estamos hablando, además, de textos parcos en comparación con lo que sucede en otros países. Por decir algo, el estadounidense Quentin Tarantino, con sólo tres realizaciones y otros tantos guiones filmados, cuenta ya con una bibliografía mucho más amplia que la de Ripstein, cuya filmografía rebasa la veintena de títulos.

Por supuesto, el libro más importante y extenso sobre Ripstein a la fecha es el titulado *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, perteneciente a la colección "Testimonios del Cine Mexicano", publicada por la Universidad de Guadalajara. Siguiendo el modelo implantado por *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut, el crítico e investigador García Riera entrevistó al realizador sobre su filmografía. (Hasta entonces, Ripstein era bastante reacio a conceder entrevistas, por lo que no abundan otras declaraciones suyas sobre su obra). Es, por tanto, una revisión minuciosa de los elementos formales y temáticos, las intenciones expresivas, las condiciones de producción y algunas consecuencias posteriores de cada una de sus películas hechas hasta 1988. La mayor virtud del libro es que, tras años de

amistad, el autor conoce bien la vida y obra de Ripstein, lo que resulta en un tono personal y cordial que no excluye el análisis riguroso. Según apunta el propio García Riera en su prólogo, *"lo que priva en este libro es la crónica buenhumorada del placer de hacer cine (el placer de Arturo) y del placer de verlo (el mío)"*. Dotado de un diseño atractivo e ilustraciones oportunas, el libro incluye además las fichas técnicas completas y la sinopsis de los argumentos de todas las cintas mencionadas, como podría esperarse del autor de la enciclopédica *Historia documental del cine mexicano*. Para cualquier interesado en la obra de Ripstein o, de hecho, en el cine mexicano, es un texto imprescindible. Su única limitación es que las tres realizaciones siguientes del cineasta -**La mujer del puerto** (1991), **Principio y fin** (1993) y **La reina de la noche** (1994)-, que completan el período más rico y complejo de su obra, no habían sido aún hechas al tiempo de la entrevista. Habría que subsanar esa carencia en caso de una reedición -cosa que se antoja remota, porque las ediciones universitarias en México tienden a quedarse embodegadas, aún más tratándose de cine. (Por otro lado, la crítica Susana López Aranda cubrió esa última parte de la filmografía en una entrevista a Ripstein y Paz Alicia Garciadiego, publicada en dos partes en los números 58 y 59 de la revista mexicana *Dicine*)-.

El otro libro sobre este realizador es el publicado por el Festival de Cine de Huesca, con ocasión del homenaje que se le rindió en 1995. Pergeñado por Manuel Pérez Estremera, *Correspondencia inacabada con Arturo Ripstein* es un curioso *collage* cuya lectura es, a primera vista, algo confusa. Da la impresión de que alguien se equivocó en la compaginación: por ejemplo, el epílogo y la filmografía vienen a la mitad del libro, y las respuestas de Ripstein y Garciadiego a las cartas del autor aparecen al final. Pero eso es intencional y supone una lectura a saltos, tipo *Rayuela*. La parte epistolar corresponde al breve repaso que hace Pérez Estremera de la obra completa del cineasta, con comentarios entre críticos y afectuosos. En cambio, las mencionadas respuestas son la transcripción de conversaciones telefónicas. El libro es también el recuento de una amistad. Pérez Estremera hace citas extensas al volumen de García Riera, por lo que este libro puede ser apreciado como una versión condensada y anotada del mismo (las fichas técnicas y las sinopsis también están tomadas de ahí). Como *addenda*, el libro incluye la ya aludida entrevista hecha por Susana López Aranda, sin mencionar la fuente.

Finalmente, el Festival de Munich, Alemania, dedicó en 1989 su retrospectiva a Ripstein, para lo cual publicó un elegante folleto alusivo que contiene una entrevista al director hecha por el periodista alemán Klaus Eder, director del Festival, una historia sintética del cine mexicano, escrita por el uruguayo Nelson Carro, y un ensayo de la obra del director, debida al crítico mexicano Tomás Pérez Turrent. Las fichas técnicas y las sinopsis están tomadas, para no variar, del libro de García Riera. Mi paupérrimo conocimiento del alemán me impide valorar la entrevista, pero dada su longitud y algunos de los temas abordados ("Dokumentarfilm", "Kleist in Mexico"), deduzco que abarca un amplio terreno, con el rigor metódico habitual en Eder.

Y eso es todo.

Por suerte, este número de *Nosferatu* aportará bastante, me imagino, a la documentación de la obra de un realizador mexicano fundamental, y brindará una apreciación nueva, en tanto que, por vez primera, se reunirán puntos de vista tanto españoles como mexicanos.

Profundo carmesí